

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 8 (52) 2018

Sumar

ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Ferdinandzii: monarhii României și Bulgariei în caricatura bucureșteană a Marelui Război.....	7
IOANA VLASIU,	Colecții și colecționism în Clujul interbelic	29
ILEANA PINTILIE,	Direcții artistice multiculturale ale Banatului interbelic	45
TUDOR STAVILĂ,	Portrete în timp ale avangardei basarabene	73
IOANA APOSTOL,	G. Oprescu în captivitatea Puterilor Centrale, de la Turnu Severin la Golemo-Konare și înapoi (1916–1918)	87
EDUARD ANDREI,	Costin Petrescu la New York: în slujba patriei și a artei (I) ...	103
ELISABETA NEGRĂU,	Menologul de la Cozia. Iconografie și inscripții.....	119

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Expoziția <i>Ferdinand Hodler, Wahlverwandschaften von Klimt bis Schiele</i> , Leopold Museum, Viena, 13 oct. 2017 – 22 ian. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	149
Expoziția <i>Figura feminină în grafica lui Iosif Iser</i> , Cabinetul de Stampe, Biblioteca Academiei Române, 4–17 iunie 2018 (Virginia Barbu).....	157
Expoziția <i>WIEN 1900. Klimt, Moser, Gerstl, Kokoschka</i> , Leopold Museum, Viena, 18 ian. – 10 iunie 2018. Expoziția <i>Egon Schiele. Die Jubiläumsschau</i> , Leopold Museum, Viena, 3 martie – 4 nov. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	160
Expoziția <i>Otto Wagner</i> , Wien Museum-Karlsplatz, Viena, 15 martie – 7 oct. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	176
Expoziția <i>Un pictor de front: Aurel Băeșu (1896–1928). Portrete</i> , Complexul muzeal județean Neamț, Muzeul de artă Piatra Neamț, 1 aug. – 19 nov. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu).....	187
Expoziția <i>Anders Zorn</i> , Petit Palais, Paris, (Petre Banuș)	193
Expoziția <i>Dobrogea – spațiu multiethnic. Păpuși simbolice cu marcă identitară</i> de Elena Obrocea, Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, aug. – oct. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu).....	198
Expoziția <i>Anton Romako. Beginn der Moderne</i> , Leopold Museum, Viena, 6 apr. – 18 iunie 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	203
Expoziția <i>Les Impressionnistes à Londres. Artistes français en exil, 1870–1904</i> , Paris, Petit Palais, 18 iunie – 14 oct. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	211

Simpozionul de ceramică monumentală „Costel Badea”, Constanța 2018 (Eduard Andrei).....	216
Conferința Alan Griffiths, <i>Luminous-Lint: Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory – Challenges and Opportunities</i> , BAR, 23 oct. 2018 (Ioana Apostol).....	221
Conferința <i>România și evenimentele istorice din perioada 1914–1920. Desăvârșirea Marii Uniri și Întregirea României</i> , Ateneul Român, 18 septembrie 2018 (Ramona Caramela).....	224
Conferința <i>11 Iunie 1848. Ziua victoriei Revoluției Române pașoptiste</i> . Academia Română, 12 iunie 2018 (Ramona Caramela).....	227
<i>Urban Renewal and Resilience. Cities in Comparative Perspective</i> , Conferința Societății Europene de Istorie Urbană 29 august – 1 septembrie 2018, Universitatea Roma Tre (Ramona Caramela).....	231

RECENZII

CRISTIAN-ROBERT VELESCU, <i>Rodin, Meunier, Brâncuși și cultura clasică</i> (Ileana Pintilie).....	233
GABRIEL BADEA PĂUN, <i>De la Palatul Domnesc de pe Podul Mogoșoaiei la Palatul Regal de pe Calea Victoriei. Arhitectură și decoruri (1866–1947)</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	234
<i>Artiști români în străinătate (1830–1940)</i> , volum colectiv (Marian Țuțui)	238
Arhimandrit POLICARP GHIȚULESCU, SORIN SEBASTIAN DUICU, Monahia ATANASIA VĂETIȘI, <i>Colecția de Artă a Patriarhiei Române. Catalogul Muzeului de la Mănăstirea Antim</i> (Elisabeta Negrău).....	239
IOAN-AUREL POP, ALEXANDRU SIMON, <i>Re de Dacia. Un proiect de la sfârșitul Evului Mediu</i> (Elisabeta Negrău).....	241
BOGDAN IORGA, <i>Reenactment. Cum am re trăit Marele Război în veacul XXI/ How I Relived the Great War in the 21st Century</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	243
IRINA CĂRĂBAȘ, <i>Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944–1953</i> (Ioana Apostol).....	245
DE LIBRIS (VB, ASI)	247

IN MEMORIAM

DINU C. GIURESCU (1927–2018) (Adrian-Silvan Ionescu)	253
DINU C. GIURESCU (1927–2018) (Dana Jenei).....	261
LELIA POP (1929–2018) (Adrian-Silvan Ionescu)	263
DESPRE AUTORI	265
ABREVIERI.....	267

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 8 (52), 2018

Sommaire

ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Les Ferdinands : les monarques de Roumanie et de Bulgarie dans la caricature bucarestoise de la Grande Guerre	7
IOANA VLASIU,	Collections et collectionnisme dans la ville de Cluj pendant l'entre-deux-guerres.....	29
ILEANA PINTILIE,	Directions artistiques multiculturelles du Banat de l'entre-deux-guerres	45
TUDOR STAVILĂ,	Portraits dans le temps de l'avant-garde bessarabienne (I).....	73
IOANA APOSTOL,	G.Opreșcu, captif des Pouvoirs Centraux, de Turnu Severin à Golemo-Konare et de retour (1916–1918).....	87
EDUARD ANDREI,	Costin Petrescu à New York: au service de la patrie et de l'art (I).....	103
ELISABETA NEGRĂU,	Le ménologe de Cozia. Iconographie et inscriptions.....	119

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE

L'exposition <i>Ferdinand Hodler, Wahlverwandtschaften von Klimt bis Schiele</i> , Leopold Museum, Vienne, 13 oct. 2017 – 22 janv. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	149
L'exposition <i>La figure féminine dans la graphique de Iosif Iser</i> , Le Cabinet d'Estampes de la Bibliothèque de l'Académie, juin–octobre 2018 (Virginia Barbu).....	157
L'exposition <i>Wien 1900. Klimt, Moser, Gerstl, Kokoschka</i> , Leopold Museum, Vienne, 18 janv. – 10 juin 2018. L'exposition <i>Egon Schiele. Die Jubiläumsschau</i> , Leopold Museum, Vienne, 3 martie – 4 nov. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	160
L'exposition <i>Otto Wagner</i> , Wien Museum Karlplatz, Vienne, 15 mars – 7 oct. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	176
L'exposition <i>Un peintre de front : Aurel Băeșu (1896–1928). Portraits</i> , Le complexe muséal du départ.de Neamț, Musée d'Art Piatra Neamț, 1 août – 19 nov. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	187
L'exposition <i>Anders Zorn</i> , Petit Palais, Paris, 15 sept. – 17 déc. 2017 (Petre Banuș).....	193
L'exposition <i>Dobroudgea – espace multiethnique. Poupées symboliques portant une marque identitaire</i> , Musée de la Civilisation Urbaine de Brașov, août – oct. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu).....	198
L'exposition <i>Anton Romako. Beginn der Moderne</i> , Leopold Museum, Vienne, 6 avril – 18 juin 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	203

<i>L'exposition Les Impressionnistes à Londres. Artistes français en exil, 1870–1904</i> , Paris, Petit Palais, 18 juin – 14 oct. 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	211
Le symposium de céramique monumentale “Costel Badea”, Constanța, 2018 (Eduard Andrei).....	216
La conférence Alan Griffiths, <i>Luminous-Lint : Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory – Challenges and Opportunities</i> , BAR, 23 oct.2018 (Ioana Apostol).....	221
La conférence <i>La Roumanie et les événements historiques de 1914–1920. L’accomplissement de la Grande Union et la Reconstruction de la Roumanie</i> , L’Athénée Roumain, 18 septembre 2018 (Ramona Caramelea).....	224
La conférence <i>11 juin 1848. Jour de la victoire de la Révolution Roumaine de 1848</i> , Académie Roumaine, 12 juin 2018 (Ramona Caramelea)	227
<i>Urban Renewal and Resilience. Cities in Comparative Perspective</i> , Conférence de la Société Européenne d’Histoire Urbaine, 29 août – 1 sept. 2018 (Ramona Caramelea)	231

COMPTES RENDUS

CRISTIAN-ROBERT VELESCU, <i>Rodin Meunier, Brâncuși și cultura clasică</i> (Ileana Pintilie).....	233
GABRIEL BADEA PĂUN, <i>De la Palatul Domnesc de pe Podul Mogoșoaiei la Palatul Regal de pe Calea Victoriei. Arhitectură și decoruri (1866–1947)</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	234
<i>Artiști români în străinătate</i> volume collectif (Marian Țuțui)	238
Arch.POLICARP GHIȚULESCU, SORIN SEBASTIAN DUICU, Mon. ANASTASIA VĂETIȘI, <i>Colecția de artă a Patriarhiei Române. Catalogul Muzeului de la Mănăstirea Antim</i> (Elisabeta Negrău).....	239
IOAN-AUREL POP, ALEXANDRU SIMON, <i>Re de Dacia. Un proiect de la sfârșitul Evului Mediu</i> (Elisabeta Negrău).....	241
BOGDAN IORGA, <i>Reenactment. Cum am re trăit Marele Război în veacul XXI / How I Relived the Great War in the 21st Century</i> (Adrian-Silvan Ionescu).....	243
IRINA CĂRĂBAȘ, <i>Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România 1944–1953</i> (Ioana Apostol).....	245
DE LIBRIS (VB, ASI)	247

IN MEMORIAM

DINU C. GIURESCU (1927–2018) (Adrian-Silvan Ionescu)	253
DINU C. GIURESCU (1927–2018) (Dana Jenei).....	261
LELIA POP (1929–2018) (Adrian-Silvan Ionescu)	263
SUR LES AUTEURS	265
ABRÉVIATIONS.....	267

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 8 (52), 2018

Summary

ADRIAN-SILVAN IONESCU,	The Two Ferdinands: Romania and Bulgaria's Monarchs in Bucharest Cartoons During The Great War.....	7
IOANA VLASIU,	Collections and Collectionism in Interwar Period at Cluj	29
ILEANA PINTILIE,	Multicultural Artistic Orientations in Banat during Interwar Years.....	45
TUDOR STAVILĂ,	Portraits Over Time within the Interwar Avant-garde in Bessarabia.....	73
IOANA APOSTOL,	G. Oprescu Prisoner of the Central Powers, from Turnu-Severin to Golemo Konare and back (1916–1918)	87
EDUARD ANDREI,	Costin Petrescu in New York: In the Service of Country and Arts (I)	103
ELISABETA NEGRĂU,	The Menologue of Cozia. Iconography and Inscriptions.....	119

CHRONICAL AND SCIENTIFIC LIFE

The Exhibition <i>Ferdinand Hodler, Wahlverwandtschaften von Klimt bis Schiele</i> , Leopold Museum, Vienna, 13 October 2017–22 January 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	149
The Exhibition <i>The Feminine Figure in Iosif Iser's Graphic Art</i> . The Drawing and Prints Department, The Library of Romanian Academy, 4–17 June 2018 (Virginia Barbu).....	157
The Exhibition <i>WIEN 1900. Klimt, Moser, Gerstl, Kokoschka</i> , Leopold Museum, Vienna, 18 January – 10 June 2018 (Adrian-Silvan Ionescu).....	160
The Exhibition <i>Otto Wagner</i> , Wien Museum-Karlplatz, Vienna, 15 March – 7 October 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	176
The Exhibition <i>A Painter on the Battlefield: Aurel Băeșu (1896–1928). Portraits</i> , The County Museum Neamț, The Art Museum Piatra Neamț, 1 August – 19 November 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	187
The Exhibition <i>Anders Zorn</i> , Petit Palais, Paris, 15 September – 17 December 2017, (Petre Banuș)	193
The Exhibition <i>Dobrudja – Multi-Ethnical Space. Symbolic Puppets with Identitary Marks</i> , Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, August – October 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	198

The Exhibition <i>Anton Romako. Beginn der Moderne</i> , Leopold Museum, Vienna, 6 April – 18 June 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	203
The Exhibition <i>Les Impressionnistes à Londres. Artistes français en exil, 1870–1904</i> , Paris, Petit Palais, 18 June – 14 October 2018 (Adrian-Silvan Ionescu)	211
<i>The Costel Badea Symposium of Monumental Ceramics</i> , Constanța 2018 (Eduard Andrei)	216
The Conference Alan Griffiths, <i>Luminous-Lint: Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory – Challenges and Opportunities</i> , Romanian Academy ‘s Library, 23 October 2018 (Ioana Apostol)	221
The Conference <i>Romania and Historical Events between 1914–1920. The Making of Greater Romania</i> , Ateneul Român, 18 september 2018 (Ramona Caramela)	224
The Conference <i>11 June 1848. The Day of Victory. The Wallachian Revolution of 1848</i> . Romanian Academy, 12 June 2018 (Ramona Caramela)	227
The 14 th International Conference on Urban History. <i>Urban Renewal and Resilience. Cities in Comparative Perspective</i> , 29 August – 1 September 2018, Roma Tre University (Ramona Caramela)	231

BOOK REVIEWS

CRISTIAN-ROBERT VELESCU, <i>Rodin, Meunier, Brâncuși și cultura clasică</i> (Ileana Pintilie)	233
GABRIEL BADEA PĂUN, <i>De la Palatul Domnesc de pe Podul Mogoșoaiei la Palatul Regal de pe Calea Victoriei. Arhitectură și decoruri (1866–1947)</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	234
<i>Artiști români în străinătate</i> , volum colectiv (Marian Țuțui)	238
Arhimandrit POLICARP GHIȚULESCU, SORIN SEBASTIAN DUICU, Monahia ANASTASIA VĂETIȘI, <i>Colecția de Artă a Patriarhiei Române. Catalogul Muzeului de la Mănăstirea Antim</i> (Elisabeta Negrău)	239
IOAN-AUREL POP, ALEXANDRU SIMON, <i>Re de Dacia. Un proiect de la sfârșitul Evului Mediu</i> (Elisabeta Negrău)	241
BOGDAN IORGA, <i>Reenactment. Cum am re trăit Marele Război în veacul XXI/ How I Relived the Great War in the 21st Century</i> (Adrian-Silvan Ionescu)	243
IRINA CĂRĂBAȘ, <i>Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944–1953</i> (Ioana Apostol)	245
DE LIBRIS (VB, ASI)	247

IN MEMORIAM

DINU C. GIURESCU (1927–2018) (Adrian-Silvan Ionescu)	253
DINU C. GIURESCU (1927–2018) (Dana Jenei)	261
LELIA POP (1929–2018) (Adrian-Silvan Ionescu)	263
ABOUT THE AUTHORS	265
ABBREVIATIONS	267

DIRECȚII ARTISTICE MULTICULTURALE ALE BANATULUI INTERBELIC

de ILEANA PINTILIE

Abstract. Interwar Banat was a multicultural space which brought together German, Romanian and Hungarian artists educated at European art academies after an almost identical professional development: a degree in Budapest, Vienna, Munich, later Paris or Rome. Coming back to Banat, these artists got stylistically involved either in a modernism with classical touches, sometimes on the fringe of symbolism or Nabism, or in postimpressionism, or even in the German expressionism embraced through the Hungarian mediation. These artists gave a peculiar touch to art in Banat, with a local specificity which makes it stand apart even from Transylvania.

Keywords: academism; expressionism, modernism with classical touches; postimpressionism.

Banatul a fost ultima provincie care s-a alăturat României Mari, abia în 1919, după mai multe evenimente istorice neașteptate¹. Prăbușirea Imperiului Austro-Ungar, la finele Primului Război Mondial, în 1918, a adus și în Banat o mare instabilitate și o reorganizare a grupurilor etnice locale, în căutarea unor soluții politice viabile. Până la găsirea acestor soluții, grupurile etnice au încercat să se autodefinescă și și-au manifestat ostilitatea față de puterea imperială în declin. Astfel, monumentele publice au fost primele care au căzut pradă acestei ostilități a străzii, iar demolarea statuii generalului austriac Anton Scudier, fost comandant militar al cetății Timișoara, a fost o manifestare firească a protestatarilor maghiari din acele zile.

Mai interesant însă a fost cazul monumentului *Victoria* (Fig. 1), ridicat din ordinul împăratului Franz Joseph, între 1852–1853, pentru a comemora victoria armatelor imperiale împotriva revoluționarilor maghiari, înfrânți în 1849, după ce asediaseră cetatea Timișoara timp de 107 zile, fără însă a o cucerii. Acest monument, realizat de arhitectul austriac Joseph Kranner împreună cu sculptorul Joseph Max, ambii născuți și formați la Praga,² se prezenta ca o construcție neogotică din piatră, înaltă de 18 m, adăpostind într-un edicol central o reprezentare alegorică a Fidelității, un personaj feminin ce ținea în mână cheile orașului. Mai aproape de soclu, patru statuete – Cinstea, Supunerea, Vigilența și Sacrificiul – completau alegoria. Spre bază se aflau niște reliefuri, din soclu păreau că se întrevăd niște monștri amenințători³. Monumentul fusese amplasat în Piața de Paradă (Libertății) în fața Primăriei⁴. Monumentul *Victoria* a fost afectat de tulburările din octombrie 1918, când protestarii maghiari au afișat o tăbliță anunțând că „Austria a murit”, iar în zilele care au urmat statuia a fost decapitată și i s-a tăiat și mâna în care ținea cheile orașului. Ulterior și statuetele au dispărut, astfel că, după aceste mișcări de stradă, monumentul a rămas complet gol, ca o amintire, pierzându-și treptat semnificația⁵.

¹ Cel mai neașteptat eveniment al acelei perioade a fost ocupația sârbească a Banatului și a orașului Timișoara (din noiembrie 1918 până la începutul anului 1919). Armatele sârbești s-au retras doar sub presiunea trupelor franceze, venite să păstreze neutralitatea regiunii până la aplicarea deciziilor finale ale Conferinței de Pace de la Paris, din 1919.

² J. Kranner și J. Max au format o echipă pentru mai multe proiecte realizate împreună, dintre care *Fântâna Împăratului Franz I* (Frantisek) a fost realizată în 1850 la Praga, doar cu puțin timp înainte de monumentul din Timișoara. Dar și acest monument, ca și cel din Timișoara mai târziu, a fost demolat de patrioții cehi de la 1849.

³ Aceste figuri monstruoase fuseseră percepute ca o aluzie la revoluționarii maghiari, drept care aceștia ceruseră, imediat după inaugurare, să fie eliminate, ceea ce s-a și făcut.

⁴ Descrierea acestui monument a fost făcută în detaliu de mai mulți istorici ai orașului, dar mărturia lui Johann Nepomuk Preyer, fost primar, martor al asediului și, ulterior, al inaugurării, este cea mai vie, în cartea sa *Monografia orașului liber crăiesc Timișoara*, Timișoara, 1995, p. 223–224.

⁵ Despre aceste incidente a se vedea Franz Binder, *Alt-Temeschwar. Geschichtliche Entwicklung, Historische Bauwerke, Gebäude und Denkmäler. Das Volksschulwesen*, Verlag der Deutschen Buchhandlung, Timișoara, 1934, p. 126–128 și Dr. Nicolae Ilișiu, *Timișoara. Monografie istorică*, ediția a IV-a revăzută și adăugită, Timișoara, 2012, p. 318–319.



Fig. 1. Monumentul *Victoria* mutat în cimitirul din Cetate.

Unirea Banatului cu România a deschis calea dezvoltării culturale și a adus o oarecare omogenizare în perioada interbelică. Dezvoltarea urbană și arhitecturală a orașului, stopată în timpul războiului, a fost reluată într-un ritm accelerat. Din punct de vedere stilistic se remarcă pătrunderea stilului neo-românesc, utilizat mai ales pentru unele clădiri oficiale, dar și pentru vilele comandatarilor români. Apare chiar o îmbinare stilistică între Secession, atât de caracteristic pentru arhitectura orașului, și neo-românesc, așa cum se poate vedea în arhitectura Școlii de Comerț, începută în 1914 în stil Secession, dar terminată după război, cu encadrame și decorații în stil neoromânesc. Planul de dezvoltare urbană a orașului Timișoara, prin care cetatea era defortificată și se unea cu cartierele periferice, se continuă, iar bulevardele semicirculare, ce păstrau amintirea Ring-ului vienez, sunt mărginite de vile moderne, dominate de principiul funcționalismului, după modelul arhitecturii promovate de Școala de la Bauhaus. În această perioadă, din păcate, nu s-a investit în proiecte publice importante, singurele notabile fiind bisericile ortodoxe, unele dintre ele având piatra de temelie pusă chiar de Regele Ferdinand și de Regina Maria, veniți la Timișoara special pentru aceste evenimente (Biserica ortodoxă din Mehala, 1924, dar mai ales Catedrala ortodoxă, ridicată pe esplanada centrală a orașului, dar terminată abia în 1941).

Din punct de vedere al artelor vizuale scena artistică rămâne destul de modestă într-o primă etapă: fenomenul de emigrare a artiștilor, plecați la studii la diversele academii de artă europene, fără a mai reveni în regiunea de origine, se menține destul de ridicat. Timișoara era, la vremea respectivă, o metropolă regională renumită mai ales pentru industrie și comerț, unde ființa o Școală de Arte și Meserii încă din 1899. Absolvenții acestei instituții de educație primeau titlul de „Baumeister” (echivalentul unui conductor-arhitect, fără studii superioare, dar cu drept de practică) sau de artiști-meseriași, specializați în diferite domenii ale artelor decorative. Unii dintre absolvenții acestei instituții își continuau ulterior studiile la Academia de Arte Decorative de la Budapesta, astfel încât nivelul de pregătire al constructorilor și decoratorilor era ridicat, la standardele Europei Centrale.

La începutul perioadei interbelice se disting în artele plastice două direcții stilistice destul de clare, generate și de influențele venite dinspre academii de artă europene și exercitate asupra artiștilor din Banat: direcția postimpresionistă, incluzând și tendințe spre fovism și direcția expresionistă. Un reprezentant al picturii dedicate naturii și luminii a fost Oskar Szuhaneck (1887–1972),⁶ care, deși a început să studieze la Academia de Arte Frumoase din Budapesta,⁷ a continuat apoi la Paris cu studii libere de pictură la Academia Julian.

Și-a închiriat un atelier în capitala Franței și a început să lucreze cu intensitate, mai ales peisaje citadine, sedus de frumusețea orașului. Subiectele acestor picturi înfățișează locuri cunoscute din Paris, pe unde majoritatea pictorilor au trecut ca într-un pelerinaj cultural: Pont-Neuf sau alte poduri peste Sena, dar și catedrala Notre-Dame, privită în țesătura urbană. Cel mai frecvent însă surprinde scene cotidiene, în desfășurare pe străzi sau în parcurile orașului, posibil în grădina Luxembourg sau Tuilleries, cu siluete schițate expresiv și modelate direct din culoare, o lume destinsă și dispusă pentru „loisire”. Experiența pariziană a însemnat pentru Szuhaneck deschiderea și experimentarea unui nou tip de artă, nu numai impresionismul, cu care se familiarizase deja la Budapesta, în preajma maestrului Károly Ferenczy, dar și simbolismul, nabismul și chiar fovismul. Din pictura franceză a începutului secolului al XX-lea a deprins exaltarea cromatică și lumina strălucitoare, tenta plată sau tușa fragmentată, adaptate după necesitățile tabloului și în funcție de subiect. O lucrare plină de semnificații, datând din această perioadă pariziană, este *Autoportretul*, în care artistul se reprezintă în atelier, într-o efervescență creatoare, cu privirea pătrunzătoare, dar în același timp plină de speranță. Pictura este realizată din tușe largi uniforme, în tonuri stinse de gri deschis și albastru, astfel încât să pună în valoare carnația feței și a pieptului printr-un contrast de complementare. Fundalul gri uniform, devine mai colorat în dreptul capului, înviorând într-o oarecare măsură figura și aspectul static și meditativ. Această pictură exprimă prea-plinul unei perioade fericite din viața sa și poate fi considerată un manifest artistic, în acceptarea și promovarea modernismului în propria creație și depărtare față de perioada studiilor academice de la Budapesta.

Șederea sa la Paris, de aproape patru ani, i-a dat posibilitatea să cunoască o serie de artiști, cu o parte dintre ei devenind prieten și frecventându-se. Au rămas consemnate mărturiile artistului care a relatat prietenia sa cu Amedeo Modigliani, cu Fernand Léger, cu artistul german Alfred Wiegmann sau cu Charles de Tholey. În același timp, mediul în care trăia îi facilitează întâlniri interesante, cum ar fi de exemplu cu sculptorul croat Ivan Meštrović, iar împreună cu acesta vizita la Auguste Rodin. Prietenia cu Hunt și Mary Anders l-a stimulat să învețe engleza și să viziteze Londra, în căutarea marilor opere din muzee. Între timp s-a dedicat cu pasiune lecturilor din filosofie și literatură, în special franceză și îi cunoaște personal pe Anatole France și pe Max Jacob, între mulți alți scriitori și artiști. Călătoriile alcătuiau pentru pictor un fel de hrană spirituală, dorința lui de cunoaștere și de creație este stimulată de aceste adevărate proiecte culturale. Încearcă să găsească mereu locuri noi, care să-l cucerească prin frumusețea senină și care să emane, în mod natural, bucuria de a trăi. În 1912 călătorește prima dată în Italia stabilindu-se pentru o perioadă la Roma și, decis să-și continue formația plastică, se înscrie la Academia franceză care organiza cursuri libere de artă la Vila Medici, un loc plin de semnificații culturale, unde locuise și lucrase însuși Velázquez. Se apropie mai mult de comunitatea pictorilor germani din Roma, o comunitate puternică, cu vechi tradiții, încă din secolul al XIX-lea, datorită pictorilor nazareneeni. Mai mult decât atât, se înscrie în Asociația artiștilor germani din Roma, prilej pentru noi cunoștințe și prietenii. Cu această ocazie îl cunoaște pe pictorul transilvănean Arthur Coulin și se împrietenește cu pictorița Meta Hilpert, pe care o portretează și o consideră muza lui.

⁶ Despe artist a se vedea Ileana Pintilie, *Oskar Szuhaneck. În căutarea Arcadiei*, Timișoara, 2007.

⁷ La Budapesta studiază și cu Eduard Balló și László Hegedüs, apud. Anton Peter Petri, *Biographisches Lexicon des Banater Deutschtums*, Marquartstein, 1992, p. 1903–1904.

Lucrările din perioada italiană, de la Roma și Florența, dovedesc aceeași pasiune pentru o natură mediteraneană, solară, lipsită de tensiuni, plină de grație, un tărâm care, pe bună dreptate, putea fi considerat o nouă Arcadie, așa cum constataseră în secolul al XVII-lea Nicolas Poussin și Claude Lorrain, doi pictori francezi, seduși de farmecul Italiei, unde s-au și stabilit. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Camille Corot experimentase și el farmecul suav și lumina albă, mediteraneană a Italiei, preferată de multe ori, în picturile sale, celei franceze. Pentru Oskar Szuhanek peisajul italian aduce o anume latură exotică prin specificul său, prin acea lumină puternică, pentru care artistul are un adevărat cult. *Pinii din Roma* sau *Interior de biserică* la Florența sunt doar câteva titluri dintr-o serie de lucrări, pe care le prețuia.

Gustul său pentru portret și știința acestui gen, bine stăpânit încă din timpul studiilor budapestane, îl conduc să accepte câteva lucrări executate pentru o familie de americani bogați. Cu banii primiți pe aceste portrete călătorește în 1913, împreună cu un prieten prin Malta, în nordul Africii, în Libia și Tunisia. Această călătorie, care amintește și ea periplul artiștilor europeni în căutarea exotismului oriental,⁸ se dovedește rodnică pentru artist, care se întoarce cu mai multe peisaje luminoase, de o excepțională frumusețe. *Casă cu castan* (Fig. 2) este o pictură, ce reprezintă frontal doar un detaliu al unei case arabe și o parte dintr-un castan, plantat în fața ei, de o frapantă modernitate prin compoziția fragmentată. Artistul inversează raporturile tonale obișnuite pentru a obține un efect plastic, plasând în prim plan trunchiul întunecat al copacului, la fel și umbra pe care acesta o aruncă în jur, iar în fundal tonurile cele mai luminoase, respectiv zidurile de un alb strălucitor, dar și umbrele subțiri, cu violet, de o intensitate mult mai scăzută decât cele din prim-plan.



Fig. 2. Oskar Szuhanek, *Casa cu castan*, 1913, ulei pe pânză.

Din nou în Italia, a lucrat câteva luni la Veneția și Florența, captivat de acel peisaj cultural, specific peninsulei, încercând să transpună pe pânză noblețea pietrei. Viziunea lui este însă profund modernă, artistul încearcă să surprindă o secvență din imaginea mult mai complexă a orașului sau a străzii. Secvențialitatea se traduce în limbaj plastic prin decupajul, pe care el îl aplică ansamblului, respectiv vederii unei străzi sau a unui loc venețian bine cunoscut, podurilor sau bisericilor și palatelor înșirate de-a lungul canalelor. Chiar dacă locurile sunt

⁸ Dintre aceștia cei mai celebri, prin lucrările inspirate de călătorii în Nordul Africii, au fost Eugène Delacroix, iar mai târziu Paul Klee.

neschimbate și seamănă cu reprezentări cunoscute deja, modernitatea reprezentării se impune ca o viziune de ansamblu, ca un suflu nou, inducând viață, lumină și culoare în interiorul imaginilor. Unele picturi, de o plasticitate incontestabilă, sunt consacrate peisajelor din laguna venețiană, în care întreaga atmosferă este tradusă prin vibrații de lumini colorate și în care nu există aproape nici o separație între cer și apă.

Se poate afirma că Oskar Szuhaneck era deja, în preajma Primului Război Mondial, un artist deplin format, cu un stil propriu, caracterizat prin sensibilitate și chiar senzualitate, o căldură sufletească care se revarsă și asupra picturilor sale. Experiențele sale artistice multiple l-au consolidat și l-au făcut un artist competitiv, de largă cultură europeană, asimilat spiritului occidental. Din preaplînul sufletesc, dar și din bogăția de lucrări aduse cu el din diferite locuri, în care a lucrat cu pasiune neobosită, a ales peisaje pariziene pentru diferite expoziții importante sau locale, între care Salonul Anual de Iarnă de la Budapesta.

Revenirea în Timișoara îl va pune în fața unor noi realități și anume nivelul artistic destul de scăzut al publicului, încetineala cu care se derulează o viață artistică încă provincială. Confruntat cu realitățile vieții materiale se hotărăște să acorde mai multă atenție portretului, un gen pe care-l stăpânea cu multă ușurință, format fiind în tradiția academică austro-ungară și având deja experiența artei apusene. Astfel, începe o lungă carieră de portretist, gen artistic care îl captivează, deoarece îi permite să fie în contact cu oamenii, să îi studieze și să-i cunoască. Pătrunde astfel mai adânc în interiorul lumii burgheze timișorene, sugerând, o dată cu reprezentarea figurilor, o întreagă istorie cu întâmplări și mistere, care se țin în jurul acestor adevărate personaje. Szuhaneck începe să picteze mai întâi oamenii din apropierea sa, realizând de exemplu portretul prietenului său, tânărul Keppich, apoi portretul cumnatului său, arhitectul Ferencz Horcky sau realizează un studiu în culoare pentru portretul nepotei sale. Studiul grupează cinci imagini ale unui cap de fetiță, din unghiuri diferite ale feței, încercând să surprindă atitudini cât mai firești.

În același timp nu abandonează nici peisajul, un gen pe care-l îndrăgea atât de mult, pentru că-l însoțise de-a lungul peregrinărilor sale europene și africane și care-i permitea să dea curs reveriilor sale față de natură, privită întotdeauna ca un loc paradisiac, un refugiu din calea lumii. Astfel, el alege singurătatea câte unui colț de lume, pustietatea câmpiei nesfârșite bănățene și pictează în mai multe rânduri sau desenează *Peisaj de pustă* sau își găsește liniștea pe malurile Begăi sau ale Timișului, sedus de frumusețea irezistibilă, toropită de căldura și de lumina incandescentă a verii (*Malul Timișului, Barajul de la Coștei*). În aceste lucrări, ca și în multe altele din aceeași perioadă, formele sunt bine construite, dar artistul pictează cu tușe largi, uneori în pete de culoare urmărind să obțină o vibrație optică și un flu al atmosferei.

Nu ocolește nici natura moartă, un gen mai clasic, care îi permite să-și exerseze virtuozitățile de artist cu o solidă formație academică. Din această perioadă se cunoaște o natură moartă cu un serviciu de ceai, realizată într-o atmosferă de clar-obscur, accentuând contrastul dintre albul strălucitor al vaselor de ceai și al feței de masă și fundalul întunecat. Trimite regulat serii de lucrări (portrete, peisaje, naturi moarte) la saloanele de la Budapesta, deschise la Palatul Artelor (Műcsarnok), unde se bucură de apreciere și recunoaștere a talentului său, o parte dintre aceste lucrări îi sunt achiziționate și se găsesc atât în colecții publice cât și private.

Mediul artistic timișorean era destul de slab reprezentat la începutul anilor 1920, multe tinere talente, care pleaseră la studii în străinătate, nu se mai întorseseră acasă din cauza greutăților materiale sau a lipsei de perspectivă profesională. În această perioadă, activi la Timișoara erau József Ferenczy, care studiasă și el la Academia Julian de la Paris, Adalbert Krausz (arhitect și pictor) și alți câțiva artiști tineri. Ei au organizat o primă expoziție într-o hală industrială a Fabricii Kandia. Această primă expoziție colectivă bănățeană inaugurează o nouă etapă, mai prielnică artelor plastice timișorene, și indică o schimbare semnificativă, petrecută în anii care au urmat. În această perioadă apare o primă Asociație a Artiștilor din Banat,⁹ care începe să desfășoare o intensă activitate expozițională, dinamizând viața artistică locală și contribuind la crearea unui public. Profitând de aceste oportunități, Szuhaneck ia parte, alături de colegii săi, la mai multe expoziții colective, dintre care cea din 1922, în sala de festivități a Bursei Agricole din imobilul Lloyd, a fost mai amplă. Cu această ocazie și-a adunat și expus lucrările realizate în călătoriile de la Veneția și în diferite orașe germane – Frankfurt, Nürnberg, Augsburg. Dar între timp, în 1925, un nou spațiu – sediul Auto-Clubului „R. R. Banat-Crișana”¹⁰ – va fi utilizat din când în când pentru expoziții. La această nouă expoziție Szuhaneck a expus multe peisaje, naturi moarte și portrete, dintre care portretul senatorului Constantin Lahovary, ajuns ulterior în colecția Simu.

⁹ Apud Annemarie Podlipny-Hehn, *Oskar Szuhaneck*, București, 1995, p. 21.

¹⁰ Acest spațiu va găzdui, începând cu 1933, Școala de arte frumoase, iar ulterior va deveni sediul UAP, Filiala Timișoara.

Mereu în căutarea ineditului, el cercetează neobosit locuri noi, unde să-și așeze șevaletul și le găsește fie pe malurile unor râuri, fie în câte un luminiș de pădure sau pe o pajiște între copaci bătrâni, fie în oraș (*Timișoara – Port pe Bega*). Alteori, parcurge distanțe lungi până să afle ceea ce căuta și ajunge în diferite locuri din Transilvania, începând cu Sibiu și pitoreștile sale împrejurimi. Străbate satele ardelenesti de munte, pictând ulițe în pantă, cu case înalte și severe, caută văile umbroase și pictează copaci care filtrează lumina puternică a soarelui de vară.

Perioada anilor 1920–1930 este rodnică pentru producerea multor portrete, solicitate de diferite persoane înstărite. O bună parte dintre beneficiarii acestor portrete sunt avocați, medici, ingineri, dar a realizat și câteva portrete ale unor oameni de cultură, cum ar fi portretul poetului Károly Endre, sugestiv pentru figura sensibilă, cu mâini lungi și frumoase. Din aceeași categorie de lucrări face parte și portretul intelectualului român Aurel Cosma. A pictat de asemenea portretul domnului Roth, care crease în Timișoara celebrul atelier fotografic „Pittoni”. Portretele feminine sunt mai sensibile, artistul încercând să sugereze personalitatea modelelor sale, uneori nevrotice, alteori provocatoare. De excepție sunt portretele soției, ușor melancolice, dar și senzuale, ca și portretul mamei sale, plin de respect și de dragoste.

La începutul anilor 1920 Oskar Szuhaneck face o călătorie în locurile frecventate de pictorii români, la Balcic și la Constanța. Se împărtășește astfel din acea atmosferă încărcată de strălucire orientală, de pitoresc și de farmec, unde lucra, în fiecare vară, elita pictorilor români. Din această călătorie cunoaștem o lucrare pictată cu mult temperament, în tușe rapide, cu o lumină caldă, de amurg, sugerând forfota unei mulțimi care se distrează pe terasa unui local de vară. Mulțimea pestriță este sugerată prin tușe păstoase și colorate care rup monotonia tonurilor uniforme de ocru sau de albastru și în același timp dinamizează ansamblul (*Peisaj din Balcic*) (Fig. 3).



Fig. 3. Oskar Szuhaneck, *Peisaj din Balcic*, 1922 (?), ulei pe pânză.

Această serie de lucrări va fi apoi expusă la Timișoara, dar în ciuda elanului cu care lucrează, va urma o perioadă dificilă din punct de vedere material. Între timp a început să lucreze o serie de peisaje la Brebu Nou, în apropiere de muntele Semenice, dar și în Timișoara bucurându-se, ca întotdeauna, de malurile umbroase ale râului, de parcurile verzi sau de piețele cu aspectul lor istoric. Pictează mai multe vederi de străzi pustii, cu umbre și lumini tranșante, de amiază, cu aerul lor metafizic și continuă seria peisajelor citadine, în care orașul său de reședință apare în tonuri calde, scăldat în aceeași lumină mediteraneană, pe care se obișnuise să o picteze în sudul Europei.

În toamna anului 1936 a plecat la București încercând să-și găsească norocul într-un mediu artistic nou și punându-și speranța în calitățile sale de pictor-portretist. Se împrietenește cu Eustațiu Stoenescu care-l introduce într-o lume boemă, în care-și irosește timpul fără să picteze mai nimic și fără să aibă vreo comandă. În cele din urmă se întoarce acasă și își închiriază o mansardă în clădirea unei foste bănci, transformând-o în atelier. Se deplasează în repetate rânduri pentru peisaj în Munții Banatului, la Bocșa Montană și la Sasca explorând locuri noi și încercând să-și îmbogățească mereu inspirația. Nu se mulțumește cu amintirile atâtor locuri pe unde a lucrat, ci simte nevoia să fie prezent și să perceapă proaspăt fiecare culoare, formă sau undă de lumină.

La Bocșa, în Banatul montan, Szuhanekl-a întâlnit pe Tiberiu Bottlik (1884–1974), un artist originar din orașul Biserica Albă,¹¹ dar format la cele mai importante academii din Europa. Și-a început studiile cu Zsigmond Vajda la Budapesta (1902–1903), apoi a studiat la Academia din Viena, cu Rudolf Bacher și cu Franz Schuster, de la care a învățat desenul în tuș și acuarelă, dar și gravura¹² și a continuat apoi cu Academia de Artă din München. La Paris a studiat pictura cu Lucien Simon și sculptura cu Aristide Maillol¹³ și a rămas șapte ani, în perioada 1907–1914¹⁴. Între timp și-a trimis unele lucrări la Saloanele de pictură de la Budapesta, raportând un succes în 1911, ceea ce a echivalat cu confirmarea talentului său, recunoscut astfel oficial. La începutul anilor 1920 a fost activ în Timișoara, Reșița și Bocșa, stabilindu-se în cele din urmă în mica așezare montană¹⁵.

Ca și Szuhanekl, cu care de altfel se afla într-un schimb de idei artistice, Bottlik practica o artă ce împărtășea idealurile picturii moderne franceze. De altfel, două lucrări semnificative pentru creația lui, aflate în colecția Muzeului de Artă din Timișoara, au fost realizate în acea perioadă pariziană. *Suzana cu vioara* este un portret compozițional ce reprezintă o tânără muziciană studioasă, acordându-și vioara, într-un elegant interior burghez, vegheată de o apropiată. Accentul cade pe portretul violonistei, învăluită de un surâs melancolic, cu privirile triste. Cea de-a doua pictură, adusă de autor de la Paris și aflată în aceeași colecție publică, se intitulează *Modista* și înfățișază o scenă mai complexă, cu o tânără femeie lucrând într-un interior și pozând în același timp; în fundal se derulează o scenă casnică între o femeie în vârstă și o fetiță, membre ale aceleiași familii. Cele două picturi sunt influențate prin tematică de arta franceză de la începutul secolului al XX-lea, iar prin concepția artistică sunt mai apropiate de nabism, punând în evidență un anume intimism, dar și o înclinație spre decorativ.

După stabilirea sa la Bocșa, în 1927, loc în care va rămâne tot timpul îndelungatei sale vieți, până în 1974, Bottlik adoptă un stil pictural mai lejer, influențat de post-impresionism, atras mai ales de *plein-air*-ism, de surprinderea atmosferei unui loc, pictat cu tușe fragmentate, în culori vii. O lucrare precum *Veranda*, cu petele de lumină și de umbră pe peretele de intrare într-o casă cu o verandă cu flori amintește, prin prospețimea atmosferei, de *Scara cu flori*, pictura lui Luchian. A realizat interioare elegante, populate desenzuale modele feminine sau peisaje din împrejurimile Bocșei, așa cum se pot vedea în colecția Muzeului Banatului Montan din Reșița¹⁶ (Fig. 4).

¹¹ Biserica Albă (Bela Crkva) a fost un oraș din Banatul istoric, cu o populație însemnată românească, dar care, după redesenarea granițelor, între 1919–1920, a rămas în Serbia.

¹² Bottlik nu a practicat gravura ca pe un gen artistic major, ci a creat miniaturi, mai ales ex-libris-uri.

¹³ Artistul a creat și o serie de sculpturi monumentale, mai puțin cunoscute, risipite în orașele pe unde a locuit și creat.

¹⁴ Annemarie Podlipny-Hehn, *Banater Malerei vom 18. bis ins 20. Jahrhundert*, Kriterion, Bucharest, 1984, p. 49–50. După alți autori – Petér Kozák de exemplu, în dicționarul maghir online (fișa alcătuită din 2013), ar fi rămas la Paris până în 1917, la finele războiului. După ce a locuit o vreme în Serbia, la Slavonski Brod, unde ar fi predat la gimnaziul orașului, s-a stabilit definitiv la Bocșa în 1927.

¹⁵ Detalii suplimentare despre artist în Dr. Anton Peter Petri, *loc. cit.*, p. 192–193.

¹⁶ În ciuda faptului că a pictat mult, nu a participat la prea multe expoziții, iar personale a avut doar în 1958 la Reșița și în 1974 la Timișoara, cu puțin timp înainte de dispariția lui, la vârsta de 90 de ani. Lucrări de Bottlik se află în mai multe muzee internaționale – din Paris, Viena, Praga și Budapesta, în afară de muzeele deja menționate din Banat.



Fig. 4. Tiberiu Bottlik, *Interior*, ulei pe pânză.



Fig. 5. Emil Lenhardt, *Amiază de vară*, ulei pe pânză.

În ieșirile la peisaj era însoțit adesea de mai mulți artiști sau de tineri discipoli, alături de care îi plăcea să lucreze. Astfel, a luat naștere ad-hoc în anii 1930 o colonie de vară la Bocșa Montană, unde, alături de Bottlik, care, prin experiența lui pariziană, avea o poziție de mentor, se regăseau diferiți tineri artiști precum Aurel Ciupe, Borgo Prund, Eremia Profeta, Iosif Tellmann, Tania Baillayre sau Gheorghe Ceglokoff¹⁷. Lucrările realizate în plein-air s-au risipit¹⁸. Calitatea de mentor și de profesor l-a făcut pe Bottlik să îi acorde primele cursuri de pictură și de modelaj tânărului Constantin Lucaci, originar din Bocșa și care și-a început

¹⁷ Ultimii doi erau refugiați din Basarabia, stabiliți la București și formau un cuplu de artiști.

¹⁸ O parte dintre aceste creații au fost totuși salvate, achiziționate fiind de un colecționar local, Iosif Gaidoș.

studiul artistic și pregătirea pentru Institutul de Arte Plastice din București cu acest generos artist, cu o înaltă calificare academică și o experiență pariziană.

Emil Lenhardt (1886–1956), născut la Lugoj și făcând parte din comunitatea germană din Banat, a studiat pictura mai întâi la Academia de Arte Frumoase din Budapesta (1904–1908), iar ulterior a urmat un curs special de pictură cu profesorul Franz Rumpler la Academia din Viena (1912–1916). Așa cum obișnuiau artiștii din Banat, și el a trecut pe la Academia din München, frecventând-o extern, ca un artist liber profesionist (1916–1918).¹⁹ După studii, Lenhardt s-a întors la Lugoj, unde a rămas până în 1934, stabilindu-se ulterior la Timișoara, fiind activ ca pictor și restaurator la Muzeul Banatului. El a devenit un pictor recunoscut al comunității germane din oraș mai ales pentru portretele sale echilibrate, reprezentând figurile cumpătate, chiar austere, ale unor etnici germani (*Țăran șvab din Banat*), dar și *Autoportretul* lui cu fes, sever, fără nici o urmă de ironie sau autoironie. Dintre lucrările sale cele mai cunoscute, din colecția muzeului timișorean, pot fi amintite câteva naturi statice, în care artistul urmărește cu acribie redarea materialității obiectelor, un echilibru între densitate și transparentă, dar și un peisaj. *Amiază de vară* (Fig. 5) este o lucrare în ton cu principiile picturii post-impresioniste sub influența lui Cézanne: în prim-plan trunchiurile unor arbori construiesc o structură vegetală din umbre albastre, restul peisajului citindu-se estompat prin această „grilă” naturală. Compoziția este construită cu forță, dar sugerează și atmosfera vărată.

Spre deosebire de Lenhardt, un pictor mai retras, fără anvergură, dar răspunzând mulțumitor comenzilor comunității din care făcea parte, Franz Ferch (1900–1981) a beneficiat de studii superioare în Germania, mai întâi la Școala de Arte Decorative din Dresda, unde s-a format la începutul anilor 1920 în domeniul arhitecturii de interior, apoi la Academia de Artă din München, primind corecturi de la Karl von Marr și Franz von Stuck (1925–1926).²⁰ El urma parcursul intelectual și artistic al fratelui său mai mare, Rudolf Ferch, care însă s-a dedicat ulterior jurnalismului și politicii și care a dispărut, relativ tânăr, în perioada tulbură a celui de-al Doilea Război Mondial.²¹ Artă lui Ferch a avut mai multe surse de inspirație, iar stilul său, în perioada interbelică, a oscilat între o pictură, la început, de influență simbolistă de sorginte germană și o pictură dezvoltată din tradiția autohtonă bănățeană, cu referințe directe la subiecte rurale. Între aceste două direcții principale ale artei sale poate fi menționată și, episodic, o perioadă dedicată picturii încărcate de motive culturale, cu peisaje ale unor situri arheologice din Roma și din împrejurimile sale.

Influența simbolismului german se regăsește în primul rând în subiectele lucrărilor pictate în perioada imediat următoare studiilor müncheneze, în care artistul împrumută un set de motive cunoscute – nimfe, Paradis, personaje încărcate de legende precum „vrăjitorul” etc. Picturile acestea sunt dense, împăstăte, artistul face apel la clar-obscur pentru a crea tensiune și mister. Chiar și mai târziu, în 1930, pictura intitulată *O rugămintă* (Fig. 6), reprezentând un tânăr țăran ce face avansuri unei fete, este pictată într-o atmosferă de amurg, cu un contrast puternic între lumină și întuneric, ce subliniază tensiunea generând dinamism dintre cele două personaje. Pentru calitatea picturii, dar și pentru intensitatea conflictului psihologic, lucrarea a primit premiul întâi la salonul de artă din Timișoara.

O a doua direcție a artei lui Ferch, pe la jumătatea anilor 1930, a fost reprezentată de o pictură monumentală, realizată cu mijloace simple, aproape monocromă, în tonuri de ocru și brun, dedicată glorificării țăranelor germane, care își apropiază pământul, ce îi devine *Heimat*. În această serie de lucrări există ceva din discursul artei aflată sub influența ideologiilor totalitare, care exaltă apartenența la un anume popor, considerat superior. Franz Ferch pictează între 1935–1936 seria de țărani germani, dintre care *Plugarul* și *Colonizatorul*²² (Fig. 7) sunt cu siguranță cei mai reprezentativi. Artistul deformează corpurile pentru a accentua monumentalitatea brațelor, ce pun în valoare puterea de muncă sau ale picioarelor, înfipte ca niște rădăcini în pământ, sugerând forța supraomenească depusă de aceste personaje în truda lor cotidiană. Deși aspru și auster prin mijloace, discursul pictorului se îndreaptă totuși către o pietate simplă, elementară.²³ În această serie, el include și câteva portrete ale unor țărani, dintre care portretul lui *Michael Bartolf*, un tânăr mândru în costumul lui de duminică, este cel mai reprezentativ. Artistul îl portretează figură întreagă, într-un peisaj auster, fără vegetație, doar trunchiul gol al unui copac face un echilibru compozițional cu

¹⁹ Detalii biografice despre artist în Dr. Anton Peter Petri, *loc. cit.*, p. 1125–1126.

²⁰ Informații prețioase despre artist în *Franz Ferch – Mensch und Werk. Bilder aus dem Banat*, Berlin/Bonn, 1991.

²¹ Dr. Anton Peter Petri, *loc. cit.*, p. 444–445. În *Lexicon* se găsesc informații despre cei trei frați-artiști Ferch – Rudolf, Franz și Andreas. Acesta din urmă s-a asociat cu Franz pentru mai multe lucrări monumentale, în special pictarea bisericilor catolice din Lovrin și Periam și a expus împreună cu frații săi la Camera de Comerț din Timișoara în 1934 și 1935.

²² Percepția generală asupra coloniștilor germani, pozitivă, era că ei au fost modele pentru celelalte comunități etnice. Această părere este împărtășită și de comentarii germani, care văd în această serie de picturi străduințele eroice ale șvabilor de a deșteleni și cultiva teritorii considerate „sălbătică”, apud Annemarie Podlipny-Hehn, *Franz Ferchs expressive Monumentalkunst*, în *loc. cit.*, p. 37–39.

²³ Titlul unei alte lucrări din această serie – *Pâinea noastră cea de toate zilele* – pare să indice o astfel de posibilă lectură.

personajul. Linia de orizont este ridicată, raportul dintre cer și pământ fiind inegal: pământul, principala avuție a acestor țărani, domină întreaga pictură.



Fig. 6. Franz Ferch, *O rugămintă*, 1930, ulei pe pânză.



Fig. 7. Franz Ferch, *Colonizatorul*, 1937, ulei pe pânză.

Prezentată în 1938 la o expoziție la Cluj, întreaga serie de lucrări i-a fost achiziționată, constituind primul succes notabil al lui Ferch. Cel de-al doilea succes notabil (și semnificativ în același timp) a venit din afară – premiul Prinț Eugen²⁴ al Fundației Goethe a Universității din Viena, în 1939, echivala cu o recunoștere a forței simbolice a acestui discurs dincolo de granițele locale. Întoarcerea spre un „ethos țărănesc”²⁵ apăruse și în artă românească din această perioadă, exemplul cel mai concludent fiind ilustrat de pictura lui Ion Theodorescu-Sion. Explicația pentru acest gen de artă, la Ferch, dar și la alți confrăți ai săi, este dată de Franz Heinz,²⁶ care considera că perioada de după 1918 a fost benefică pentru artiștii aparținând minorității germane din Banat și a echivalat cu o „renaștere” spirituală în cadrul României Mari și anularea procesului de desnaționalizare de sub administrația anterioară. Astfel, portretele țăranilor șvabi din Bulgăruș (satul natal al artistului) ar fi expresia acestei eliberări și afirmări a unei identități regăsite.

Invitat pentru un an, în perioada 1934–35, la Academia de Artă Germană din Roma, Ferch se dedică cu pasiune descoperirii orașului antic, dar și a celui contemporan cu el, cu scene de stradă. Așa cum am menționat, artistul se adaptează atmosferei locului și practică o pictură mult mai luminoasă, urmărit de nostalgia unei mari civilizații, dar și a unui spațiu mediteranean. Cu toate acestea, el nu este un postimpresionist, îndrăgostit de lumină, așa cum a fost Oskar Szuhaneck, ci rămâne ancorat într-o artă construită din pastă densă, cu tușe largi și cromatică mai degrabă întunecată sau cel puțin într-un contrast de lumină și umbre puternice (*Roma pitorească, Ponte Vecchio*). Scenele de stradă indică preocuparea pentru un comentariu social, artistul rezonând cu figurile unor marginali, fără să-i prezinte totuși într-o lumină defavorabilă. În *Vânzătoarea de castane* pictorul reprezintă o femeie tânără câștigându-și existența direct pe stradă, ca o vânzătoare ambulantă, alături de cei doi copii ai ei, într-o atmosferă ce pare să-l reia pe Daumier, atunci când picta scene urbane în contrast de clar-obscur. Influența artei occidentale de la sfârșitul secolului al XIX-lea își găsește ecou în pictura lui Ferch, care a reluat tema *celor care se scaldă*²⁷, cu ecouri din pictura artiștilor germani aflați la Roma, în lucrarea intitulată vag *Peisaj romantic*, în care ultimul termen din titlu ar trebui înțeles mai degrabă ca „idealizat”, trimitând aluziv la o ipotetică *âge d'or*.

Spiritul local, cu iz provincial, se va instala în pictura lui Ferch de după război, în care artistul creează serii narrative dedicate episoadelor din istoria colonizării șvabilor sau pictează peisaje din pusta bănățeană. Imensitatea câmpiei este sugerată de linia înaltă a orizontului, pământul fiind elementul definitoriu al acestor locuri, sau ciulinii, pe care îi consideră ca făcând parte din acest decor natural.

Spre deosebire de Franz Ferch, care se născuse în Banat și era legat sentimental de aceste locuri, Albert Varga (1900–1940) și Julius Podlipny s-au stabilit la Timișoara venind de la Budapesta,²⁸ unde studiaseră cu István Réti la Academia de Arte Frumoase. Fuseseră colegi și doreau să înceapă o carieră într-un loc nou, dar, din motive economice, au fost nevoiți să împartă același atelier și să înființeze o școală liberă de pictură (1926). Varga adusese cu el o serie de autoportrete interesante, bine executate, realizate în perioada studiilor budapestane și imediat după acestea (1923), pe care le-a vândut pentru a se finanța²⁹. *Autoportretul* cu pălărie și țigară reprezintă o poză de frondă a tânărului care dorește să impresioneze prin aerul său detașat și exagerat monden, fiind realizat în clar-obscur, după rețeta academică, dar foarte viu în spirit. Artistul se reprezintă de obicei dintr-o perspectivă ușor montantă, care îi scoate în evidență bărbia, împinsă în afară, într-o atitudine plină de sine. Celelalte două autoportrete sunt mai complexe, figura este plasată într-o compoziție schițată, fie pe fundalul unui burg cu acoperișuri colorate, fie într-un interior de atelier, unde se distinge o siluetă feminină pozând (Fig. 8). Ambele autoportrete sunt studiate și atent elaborate, figura artistului, luminată, este văzută din trei-sferturi pe un fundal cu griuri colorate și prețioase. Ultimul din această serie este un *autoportret suferind* (Fig. 9), ce amintește de *L'homme blessé* a lui Gustave Courbet, ce încearcă să surprindă o expresivitate neobișnuită a feței, purtând amprenta suferinței fizice. Tema artistului eroizat de suferință este, fără îndoială, de sorginte romantică, dar Varga o tratează modern: întreaga pictură este lucrată cu tușe repezi și contururi frânte, în ton cu expresia de neliniște așternută pe chip,

²⁴ Prințul Eugen de Savoya, considerat eliberatorul Banatului, a fost cel care i-a învins și alungat pe turci din Timișoara și din Banat în secolul al XVIII-lea cucerind provincia pentru Imperiul habsburgic.

²⁵ Sintagma a fost formulată de Ioana Vlasu referitor la Ion Theodorescu-Sion în *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București, 2000 (Capitolul IV).

²⁶ Franz Heinz, „Stationen einer Veränderung. Das Werk des Malers Frany Ferch als künstlerische Chronik der Banater Schwaben”, în *Franz Ferch – Mensch und Werk. Bilder aus dem Banat*, op. cit., p. 47.

²⁷ Începând cu Renoir și apoi cu Cézanne, tema „les baigneurs” și „les baigneuses”, de fapt tema nudului în natură, este vehiculată și devine un subiect exploatat din nou de impresionism, dar mai ales de postimpresionism.

²⁸ În timp ce Varga era născut la Budapesta, dar avea legături cu Timișoara, Podlipny provenea din Bratislava, dintr-o familie modestă și nu cunoștea pe nimeni în capitala Banatului.

²⁹ Aflate astăzi în colecția Muzeului de Artă din Timișoara, autoportretele provin din diferite colecții private.

subliniată și de nervozitatea mâinilor. Din punct de vedere cromatic, lucrarea rămâne în tonalități de gri-verde, pictată cu o desăvârșită știință a repartizării luminilor și umbrelor, strălucirea caldă a carnației apărând în contrast de complementaritate față de griurile reci din fundal.

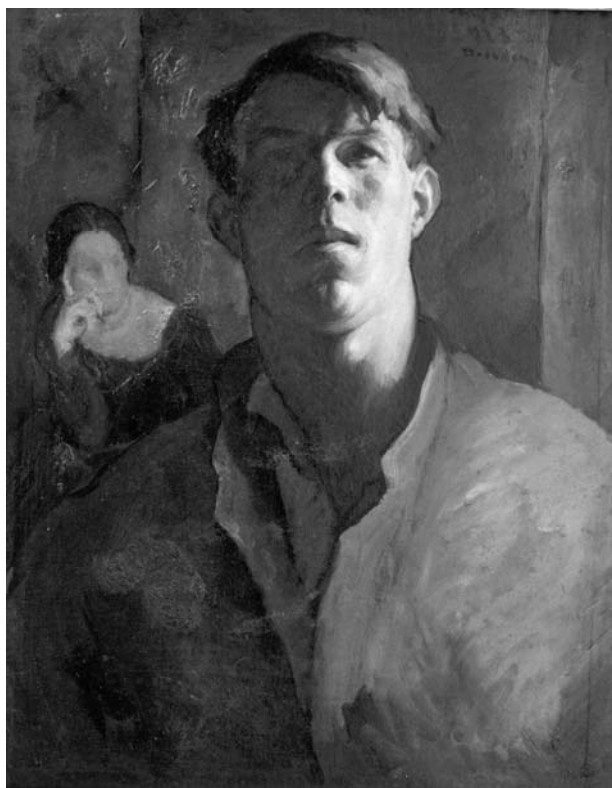


Fig. 8. Albert Varga, *Autoportret*, 1923, ulei pe pânză.



Fig. 9. Albert Varga, *Autoportret suferind*, ulei pe pânză.

Dinamic, în continuă mobilitate, Varga se afla fie la Budapesta, fie în principalele centre artistice germane sau la Paris, unde se pare că ar fi închiriat un atelier. A obținut o bursă privată de studiu pentru a se perfecționa la München și la Dresda, de unde a trimis acasă mai multe picturi, în special o serie de autoportrete definitorii pentru stilul său. Așa cum au observat comentatorii creației lui,³⁰ la München s-ar fi întâlnit cu tendințele academiste sau simboliste, în timp ce la Dresda ar fi intrat în contact cu expresionismul german. Stilul său s-a dezvoltat pornind de la teme neoromantice, care îi exaltau imaginația, tratate însă într-o formă artistică eclectică, cu accente simboliste. În intervalul anilor 1920 a lucrat o serie de compoziții, care s-au bucurat de succes în cadrul expozițiilor de grup organizate în atelierul său, devenit, cum am menționat, spațiul unei școli libere de pictură. Printre aceste lucrări, unele fac trimitere la arta europeană: *Un suferind* (1928) aduce în discuție tema damnării și a suferinței, a fost pictată în manieră simbolistă, într-o atmosferă de clar-obscur, în care artistul pune în evidență fața palidă și slăbită a unui tânăr răvășit de boală, ce strânge la piept o batistă, *Călăreț în noapte* (1922) reduce întreaga compoziție la esențial – un călăreț cu o torță în mână alergând singur pe întinsul unei câmpii, noaptea – și transmite un sentiment de tensiune și neliniște, înțelegând misterul prin limbajul eliptic utilizat de artist. *Execuția partizanului* (1927) (Fig. 10) pare să fie inspirată de *Tres de Mayo* a lui Goya, dar dincolo de aspectele pur formale ale compoziției și de cromatica mai intensă, tema lasă să se citească și simpatiile revoluționare ale pictorului. *Refugiații* (1928) reprezintă un cuplu într-un peisaj, odihnindu-se dintr-un periplu și face aluzie la starea precară, de incertitudine a unor grupuri sociale mai vulnerabile. Cromatica intensă subliniază tensiunile și situațiile-limită prin care au trecut personajele sale.



Fig. 10. Albert Varga, *Execuția partizanului*, 1927, ulei pe pânză.

La școala liberă de pictură, deschisă de Varga împreună cu Podlipny, au predat din când în când Ferdinand Gallas și Oskar Szuhaneck. Cursanții veneau să se inițieze în artă sau poate să-și dezvolte talentul incipient. În spațiul atelierului se organizau frecvent expoziții ale artiștilor profesioniști alături de discipolii cu talent, iar publicul era nelipsit, la fel și colecționarii. Varga ținea legătura și cu mediul artistic budapestan, participând regulat la saloanele de artă, iar în momentul în care a plecat spre diferite centre artistice europene sau s-a stabilit la Paris, a continuat să fie prezent la Timișoara sau la Cluj la expozițiile importante ce au avut loc în 1930³¹.

Sculptorul Ferdinand Gallas (1893–1949) (Fig. 11) era timișorean și, deși provenea dintr-o familie de muncitori, talentul îi fusese remarcat de timpuriu, ajungând să studieze între 1905–1909 la Școala de Arte și

³⁰ Annemarie Podlipny-Hehn, *loc. cit.*, p. 56.

³¹ La Cluj a participat la expoziția Breslei „Barabás Miklós”, apud Murádin Jenő, *Breasla Barabás Miklós*, București, 1978, iar la Timișoara la Salonul artiștilor bănățeni.

Meserii din orașul natal. Și-a continuat studiile apoi la Academia de Artă Decorativă din Budapesta, unde s-a perfecționat cu artiștii-profesori Mátrai Lajos, Maroti Geza, Simay Imre. Dacă Maroti a fost un arhitect, sculptor și decorator prodigios, ceilalți profesori se situau în zona tradițională a sculpturii de monument, obișnuită la începutul secolului al XX-lea. Gallas s-a dovedit un student talentat și aplicat, i s-a propus în 1913 să rămână asistent la Budapesta, ceea ce s-a întâmplat, dar doar pentru un an. Începutul Primului Război Mondial a făcut ca tânărul artist timișorean să ajungă pe frontul din Est, în Rusia, unde a rămas câțva timp și prizonier. A urmat o perioadă mai aventuroasă din viața sa, în care s-a alăturat de bună voie „Armatei Roșii” și a ajuns apoi la Moscova, unde în perioada 1919–1921 a frecventat Academia de Artă³². Contactul cu avangarda rusă, cu mediul artistic și cu Revoluția din Octombrie au fost importante pentru formația lui culturală, transformându-l într-un artist de stânga. Poate de aceea el a adoptat o tematică socială în sculpturile lui, influențate stilistic mai mult de expresionismul german, de Käthe Kollwitz, în special în reprezentarea temei mamei și a copilului, într-o viziune dramatică sau a cuplurilor de muncitori. A ales să reprezinte oameni simpli îndeplinind munci fizice dure, empatizând cu existența lor precară.



Fig. 11. Ferdinand Gallas în atelier, 1930.

Dacă lucrările de pictură sau de grafică se puteau vinde mai ușor, sculptura ridica mai multe probleme legate de dimensiune, de material, deci de costuri. Revenind din URSS la Timișoara, la sfârșitul războiului, Gallas a preferat să modeleze în lut sau în teracotă, uneori să toarne aceste sculpturi în bronz, limitându-se la plastică mică, mai accesibilă colecționarilor. Avea calități și pentru sculptură publică de mari dimensiuni, dovadă sunt monumentele dedicate eroilor, realizate în localitățile bănățene Șandra și Ciacova sau monumentele funerare executate la comandă, dar într-un stil bine articulat și elegant, sub influența Art Déco. De asemenea, a realizat reliefuri și sculpturi pentru unele clădiri publice cum ar fi Palatul Cioban³³ sau relieful *Constructorii* pentru fațada „Căminul muncitorilor”, devenit ulterior Casa Sindicatelor din Timișoara.

³² Bogată în informații biografice este mica monografie *Ferdinand Gallas* de Annemarie Podlipny-Hehn, Timișoara, 2002.

³³ Proprietarul acestui imobil, terminat în 1924–1926, avocatul român Pompiliu Cioban, a comandat pe fațadă un cioban cu fluierul și o țărancă cu un fus de tors în mână, tocmai pentru a-și afirma identitatea etnică.

A sculptat figuri alegorice pentru Farmacia Kun sau reliefuri cu scene de muncă pentru Podul din Piața Morii (astăzi Piața Sarmisegetusa) din Timișoara.

Dar mare parte din opera cunoscută a lui Gallas o constituie plastica mică, atingând subiecte dedicate vieții hedoniste sau mondene și creată în scop comercial. În aceste lucrări, stilul lui absoarbe eleganța formelor Art Déco (Fig. 12), iar modelul acestor lucrări pare să fi fost Ivan Meštrović, sculptorul croat care i-a fascinat pe mai mulți artiști români din perioada interbelică³⁴. Astfel, stilul său oscilează între un expresionism inspirat de Ernst Barlach (în sculptura *Rugăciune* (Fig. 13) și *Durere*, lucrarea ce a primit premiul I la Salonul Artiștilor Bănățeni, alături de *Cloșca*, relieful lui Romul Ladea) și estetismul, cursivitatea liniilor și eleganța decorativă din sculpturile din gips patinat sau glazurat, între care aș aminti *Nud cu balalaică*, *Dansatoare*, *Salomeea*, *Sursa vieții*, majoritatea din anii 1930.



Fig. 12. Ferdinand Gallas, *Madona*, 1930, gips patinat.



Fig. 13. Ferdinand Gallas, *Rugăciune*, lemn.

Pentru plăcerea sa și a prietenilor a făcut și câteva portrete-cap sau portrete în relief ale colegilor de breaslă, ale criticilor și literaților din cercul său. Între aceste lucrări se remarcă portretul lui Oskar Szuhaneck și al lui Albert Varga (având și o variantă de tipul portretului-relief „tondo”), autoportretul său, cunoscut doar după o fotografie în stadiul de modelaj în lut, portretele muzicianului Sabin Drăgoi, ale scriitorilor Else Kornis, Károly Endre, dar și Ady Endre. În aceste lucrări Gallas se dovedește un fin observator al psihologiei modelelor sale, adunând date necesare definirii caracterului celui portretizat, dar în același timp și un meseriaș desăvârșit în redarea expresiilor. Activitatea sa de sculptor a fost completată, pentru o scurtă durată, de cea de pedagog, la școala liberă de artă, inițiată de Albert Varga, unde activa alături de alți prieteni-artiști și chiar de activitatea de grafician pentru reviste, în special revista avangardistă *Periskop*, ce apărea în Arad³⁵.

³⁴ Atât Romul Ladea, cât și Ion Vlasiu se interesau de Meštrović, Vlasiu a făcut chiar o călătorie la Belgrad, în 1934, pentru a-i vedea lucrările într-o colecție particulară, apud Ileana Pintilie, *Ion Vlasiu și experiența artistică din Banat*, în albumul *Ion Vlasiu, 1908–1997*, Muzeul de Artă Târgu-Mureș, 2015, p. 19.

³⁵ Activitatea de ilustrator era răspândită printre artiștii timișoreni (Varga a făcut și el ilustrații), având la îndemână o presă bogată, în mai multe limbi; după 1933, Anastase Demian și Catul Bogdan au devenit două nume importante de ilustratori pentru revistele culturale românești.

Julius Podlipny (1898–1991) s-a remarcat prin aptitudinile sale artistice în timpul studiilor la Academia de Arte Frumoase din Budapesta, când a primit o bursă în vara anului 1918 pentru Colonia de la Baia Mare, în care profesorul său, István Réti, deținea un loc de seamă. În acest cadru este posibil să fi luat contact prima dată cu mediul artistic transilvănean, știut fiind că Baia Mare devenise un loc de întâlnire pentru artiștii dintr-un spațiu cultural mai larg – din Transilvania și din Ungaria alături de artiști români din Vechiul Regat. Este probabil ca în această scurtă ședere Podlipny să-i fi întâlnit pe Dávid Jándi și József Klein, artiști baimăreni făcând parte din aceeași generație cu el³⁶ și cu care avea afinități, în special tematice. Contactul cu acest mediu fertil, amestecat și boem, trebuie că l-a marcat, deși în prima parte a creației sale Podlipny nu s-a arătat a fi un peisagist. Interesul lui se îndrepta mai mult spre desen, spre grafică în general. După experiența baimăreană s-a întors la Budapesta pentru a-și continua studiile pe care le-a încheiat în 1924. În același timp și-a început cariera publică luând parte la expoziții (în special la prestigioasele saloane budapestane unde a primit mai multe distincții).

Influențat probabil de unii colegi timișoreni precum Béla Uitz sau Josef Schwerak, dar și datorită faptului că prietenul și colegul său Albert Varga se afla deja din 1925 la Timișoara, Julius Podlipny³⁷ s-a stabilit și el definitiv un an mai târziu. La început a împărțit același atelier cu Varga și au deschis împreună o școală liberă de pictură. Dar curând, prin plecarea lui Varga, își va pierde cel mai apropiat prieten și se va găsi singur în mijlocul unui oraș în care nu cunoștea pe aproape nimeni. Dedicat artei sale, Podlipny a lucrat mult și a început să expună mai întâi în propriul său atelier, apoi să participe la diferite expoziții locale, dar în primii ani s-a luptat cu greutatea materiale și cu nesiguranța câștigării existenței zilnice. A fost sprijinit moral și material de către istoricul de artă Ioachim Miloia, pe vremea aceea director al Muzeului Banatului, care l-a ajutat într-un moment de mare descumpănire. Miloia a scris despre creația lui, prezentându-l publicului timișorean și a achiziționat pentru colecția muzeului o serie importantă de lucrări.

La sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930, Julius Podlipny era deja un artist matur, stăpân pe mijloacele de expresie plastică, aparținând spațiului artistic și cultural al Europei Centrale, marcat stilistic de expresionism, cu unele accente cubiste. Portretele lui reprezintă bătrâni trudiți de o viață de muncă continuă, cu priviri triste, fără iluzii, dar păstrându-și totuși bonomia. Artistul nu face portretul cuiva anume, ci definește o anume categorie socială care se împărtășește din harul și din misterul vieții. Personajele lui umile, caracterizate doar din câteva trăsături de cărbune sau de conté, din linii și estompe care creează treceri fine și valori tonale, se profilează de regulă pe un fundal întunecat având un ușor nimb de lumină în jurul capului, ca o aură, un halou ce înobilează figurile acestor oameni simpli (Fig. 14).

Tematica creației lui Podlipny este restrânsă, artistul nedorind să o amplifice ci dimpotrivă, să o reducă, acumularea conducând la o repetare obsesivă și în final la o adâncire a semnificațiilor. El a tratat scene cu cerșetori melancolici, bătrâni surprinși la colțuri de stradă sau cu cerșetori-muzicanți. Unele dintre aceste lucrări se apropie în spirit de expresionismul german, în care refugiații, cerșetorii, vagabonzii și nefericiții abundă, cu trimitere la operele lui Ernst Barlach sau Käthe Kollwitz. Se deosebește totuși de aceștia printr-o interpretare mai puțin „tăioasă”, iar latura de critică socială este domolită de sentimentul de compasiune ce prevalează. Bătrânul cu armonica, cu privirea în pământ, din compoziția *Muzicant cerșetor* este de o asemănare izbitoare cu un personaj aproape identic din compoziția *Familie cântând* de Jándi, iar cerșetorea umilă, cu mâna întinsă și privirea piezișă ațintită asupra privitorului, amintește de alte lucrări de sorginte expresionistă. Podlipny a reluat o temă de o umanitate răscolitoare și asupra căreia a revenit în mai multe compoziții – orbii. Lucrarea din 1928 (Fig. 15) face trimitere la Breugel și prezintă doi bărbați ținându-se unul de altul și tatonând drumul cu bastoanele lor șovăielnice. Cadrul este simplu și sugestiv, alcătuit dintr-un drum pe marginea căruia se află un copac firav, iar deasupra personajelor se deschide un imens cer boltit, în „unde” concentrice spre un nucleu de lumină. Această lumină „cosmică” inundând totul creează un contrast și mai pregnant între cadru și personaje, marcate de o expresie tragică, rătăcită. Mai târziu artistul va relua motivul în *Cerșetori-muzicanți orbi* sau în *Familia de orbi*, exaltând bucuria unui cuplu de a avea un copil, ce apare în mijlocul compoziției ca o pată de lumină în brațele mamei.

Compoziția *Balul cerșetorilor* (1929), cu puternice accente grotești rezultând din contrastul dintre veselie și sumbră, subliniată de agitația lor ieșită din comun, de starea lor precară și de infirmitatea accentuată, este de asemenea influențată de expresionism. Artistul se arată atras de mulțime care, prin

³⁶ Despre cei doi artiști a se vedea Szücs György – Zwickl András, *Jándi Dávid*, Nagybánya Könyvek, MissionArt Gáléria, Miskolc, 1994 și Murádin Jenő, *Nagybánya. A festőtelep művészei*, Miskolc, 1994.

³⁷ Pentru mai multe referințe bibliografice, a se vedea Annemarie Podlipny-Hehn, *Julius Podlipny*, Bukarest, 1987.

diversitatea ei stridentă, pare să întruchipeze mai bine această idee de umanitate ce îl interesează și al cărei chip multiform îl caută. De aceeași factură stilistică apare și compoziția *Procesiune*, centrată asupra unui șir de oameni umili, unii infirmi, purtând cruci, prapori și icoane sub un cer aproape material, modelat de lumină și de umbră. Compoziția *Christ de tinichea*, aduce în prim-plan o mulțime pestriță de pelerini, pe un drum prăfuit, care adoră un crucifix ridicat în mijlocul unui câmp. În această compoziție lumina pare să construiască formele cu o duritate de cristal. Crucifixul, în contre-jour, se proiectează negru pe cerul luminos și dens, de o tranșantă „severitate”.

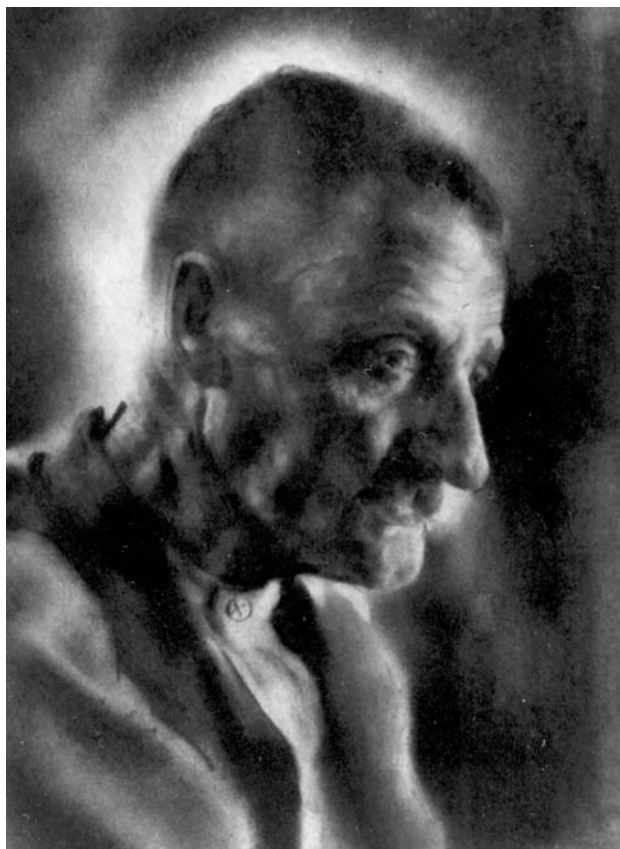


Fig. 14. Julius Podlipny, *Portret de bătrân*, studiu, conté pe hârtie.

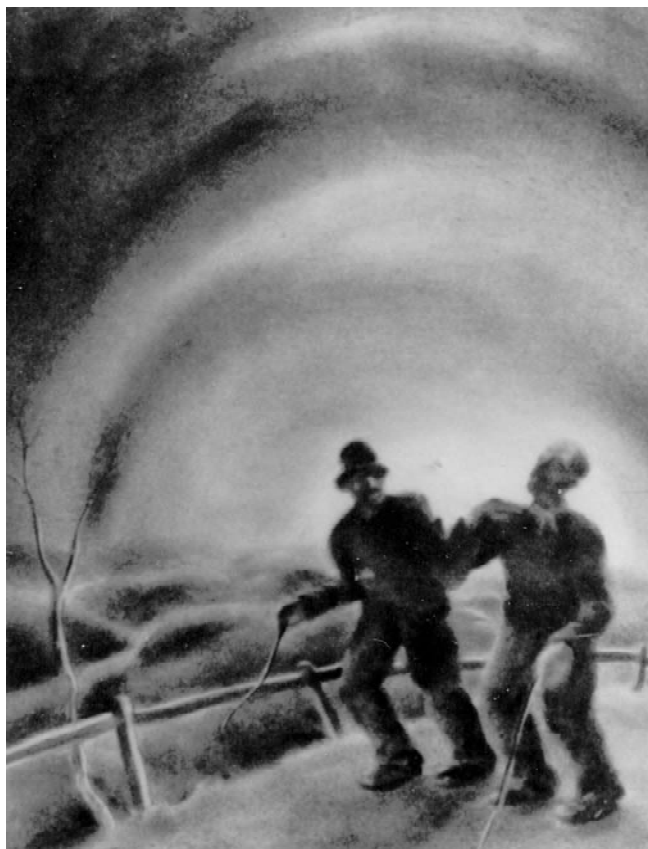


Fig. 15. Julius Podlipny, *Evlavie*, 1930, conté pe hârtie.

Exaltarea religioasă, chiar fervoarea mistică, alcătuiesc subiectul câtorva compoziții de la sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930, cum ar fi *Pieta*, *Călugări*, *Revelație*, *Evlavie* (Fig. 16), *Iuda* sau *Rabini în sinagogă*, prin care artistul dorește să transmită această stare excepțională, care îi cuprinde pe credincioși, stare ce devine pentru el o temă de meditație asupra condiției umane. Deși abordează o tematică religioasă, lucrările sale din această perioadă nu transmit un anume sentiment religios, ci unul mistic difuz, ce se conturează în raport cu complexitatea lumii privită ca un „cosmos”. Alături folosirea estompei este și mai accentuată decât de obicei, punând în evidență conflictul dramatic dintre lumină și umbră (*Iuda*).

Ca și Varga, Podlipny atacă și el, încă din studenție, tema autoportretului, iar disponibilitatea sa pentru acest gen probează interesul lui pentru o destăinuire în monolog a personalității sale sau a unui fragment autobiografic. Totuși autoportretul nu corespunde doar transcrierii unei stări psihice sau fizice, ci revelează adesea și importanța eului, lăsând să apară imaginea dorită a artistului despre sine. Uneori, tot sub influența expresionismului, artistul se prezintă fără menajamente exhibându-și infirmitatea – lipsa brațului drept. Astfel în *Autoportret cu proteză pentru braț* se reprezintă stând la masa de lucru, cu coala de desen și conté-ul pregătite pentru a începe să lucreze, în față se află, expusă provocator în prim-plan, proteza brațului drept, pierdută într-un tragic accident din copilărie. În alte autoportrete, el reia tipul de reprezentare tradițională, a artistului în atelier, cu modelul nud pozând sau, alături, vizitat de propriile-i personaje – un cuplu de bătrâni, ce revin obsedant în lucrările din tinerețe.



Fig. 16. Julius Podlipny, *Orbii*, 1928, conté pe hârtie.

Tehnica predilectă este aceea a conté-ului și a estompei prin care el potențează valorile tonale, dând în același timp lucrării o catifelare picturală. Înfruntarea dramatică dintre alb și negru pune în evidență simbolistica luminii, evidențiată în mai multe compoziții ale sale; astfel, în acest tip de reprezentări, artistul face trimitere la originea de natură solară, deci divină, a acestor halouri. În opera lui Podlipny se adâncește *complexul spectacular*,³⁸ în care percepția vizuală induce clarviziune și mai ales rigoare morală; *a vedea* se împletește cu *a ști*, asociere ce favorizează o rezolvare etică a conflictelor plastice. Abia mai târziu artistul adoptă culoarea, în pictura în ulei, în tonalități grave, iar ulterior în pastel, o tehnică mai potrivită spiritului său, îmbinând virtuțile graficii cu cele ale picturii.

Școala liberă de pictură, pe care Podlipny a condus-o încă de la începutul șederii sale în Timișoara i-a dat prilejul să-și dezvolte și să-și pună în lumină calitățile sale pedagogice cu totul excepționale, o adevărată vocație. Interesat tot mai mult de aspectele pedagogiei artistice, el a acceptat în 1934 postul de profesor la secția de desen a Școlii de Arte Frumoase, mutată din motive financiare de la Cluj la Timișoara. Înaintea sa acest post fusese ocupat de profesorul Alexandru Popp, un maestru al desenului academic. Dar ulterior, după desființarea Școlii, Podlipny a continuat să țină cursuri de desen în propriul său atelier, urmărind atent și cu pasiune dezvoltarea unor tineri pe care i-a ajutat să ajungă artiști³⁹.

Noul deceniu care se deschidea a adus la Timișoara o activitate artistică și expozițională intensă, revigorată de organizarea Salonului artiștilor bănățeni, începând cu 1930, eveniment la care au fost invitați mai mulți artiști, unii veniți din alte centre. La prima ediție expuneau alături F. Ferch, A. Ciupe, E. Lenhardt, J. Podlipny, R. Ladea, F. Gallas, dar în anul următor Aurel Popp din Satu-Mare, Arthur Verona din București, Ion Isac, Corneliu Liuba, A. Litteczky, Diodor Dure, O. Szuhaneck, toți din Timișoara. Astfel mediul artistic local a devenit, în anii '30, mult mai divers și mai activ, prin întoarcerea acasă de la studii a

³⁸ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, București, 1977. A se vedea Cartea întâi despre *Regimul diurn al imaginii*, p. 79 și urm.

³⁹ Numele celor care au beneficiat de lecțiile lui artistice alcătuiește un lung șir; referințe pot fi găsite în Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate...*, Capitolul IV. *Julius Podlipny – artist și profesor*, p. 101–109.

altor tinere talente, cum ar fi de exemplu Andreas și Franz Ferch, care studiaseră la Academia de Arte Frumoase din Dresda, Aurel Ciupe, cu studii la Paris și la Roma, Romul Ladea, ce venea și el în aceeași perioadă de la Paris. Atât Ciupe, cât și Ladea erau născuți în Banat și de aceea erau prezenți în aceste expoziții din oraș, chiar dacă locuiau la Cluj (din 1926 deveniseră profesori la Școala de arte frumoase). Marcați de post-impresionism, în pictura lor de peisaj, productivi și implicați în nenumărate expoziții, au fost și Ion Isac și Corneliu Liuba, amândoi profesori de desen în oraș.

Viața artistică și culturală din Timișoara prinsese un contur mai clar în această perioadă, se diversifica și la nivel instituțional prin venirea la conducerea Muzeului Bănățean, în 1928, a istoricului de artă Ioachim Miloia,⁴⁰ care a contribuit la profesionalizarea instituției și la deschiderea ei nu numai spre cercetarea artei medievale din Banat, ci și spre arta actuală. El a început să scrie cronici plastice, ilustrate cu lucrări ale artiștilor în „Analele Banatului”, revista inițiată de el nu doar pentru studii muzeale, a început să achiziționeze lucrări de artă contemporană pentru colecția muzeului și să îi promovează pe artiști. În același timp și-au făcut apariția și colecționari autohtoni de artă, consecvenți și dăruți, așa cum a fost omul de cultură Virgil Birou⁴¹. El va fi un apropiat al tinerilor pictori veniți în oraș odată cu mutarea Școlii de Arte Frumoase, în 1933. Birou era prieten vechi cu Romul Ladea, dar s-a interesat îndeaproape și de Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Anastase Demian, ca și de mai tinerii artiști care se formau la această instituție (Ion Vlasiu, Ștefan Gomboșiu, Tasso Marchini, Eugen Gâscă). Mai ales pentru aceștia, aflați într-o situație materială precară, achizițiile făcute de Birou au fost uneori providențiale⁴². În oraș au apărut tot mai multe reviste culturale – „Fruncea”, din 1934, director Nicolae Ivan, „Luceafărul”, începând cu 1935 sub direcția lui Aurel Cosma jr., ziarul „Vestul” (dar care se interesa și de știrile culturale), revista Institutului Social Banat-Crișana, înființată în 1932. În afară de oamenii de cultură consacrați – Ioachim Miloia, Virgil Birou, Aurel Cosma etc. – artiștii scriau și ei cronici plastice (Ion Vlasiu, Ștefan Gomboșiu) sau ilustrau revistele, Catul Bogdan și Anastase Demian fiind cei mai activi în această direcție.

Mutarea Școlii de Arte Frumoase de la Cluj la Timișoara, în 1933, a adus o energie nouă și proaspătă mediului artistic local și a contribuit la omogenizarea diferitelor tendințe artistice (de tipul expresionismului), venite atât din Europe Centrală și din Germania cu cele pătrunse în arta românească prin intermediul culturii franceze și a Parisului. În contact cu marile centre artistice, artiștii români au asimilat ideile avangardei, „îmblânzită” între timp și adusă la nivelul de înțelegere al unui public mai conservator. Artiștii au creat sinteze stilistice originale prin utilizarea surselor de inspirație locală, transpuse însă în limbajul modernist. Cel puțin două exemple pot fi menționate din rândul profesorilor-artiști: pictorul și graficianul Anastase Demian și sculptorul Romul Ladea.

Demian (1899–1977)⁴³ a fost unul dintre cei mai originali și dotați ilustratori, colaborator al cunoscutelor reviste culturale „Societatea de mâine” de la Cluj, „Gândirea” de la București și „Luceafărul” din Timișoara. Stilul său a devenit recognoscibil atât prin cursivitatea și eleganța liniei, cât și prin tematica aleasă, inspirată din spațiul spiritual al satului românesc, îmbinând elemente preluate din realitate cu personaje inspirate din basme sau balade populare. Urmărit de idealul unei frumuseți exemplare, a creat o nouă mitologie a spațiului autohton rural, conturat ca un tărâm vag, suspendat în afara timpului, nealterat de schimbările brutale aduse de civilizația modernă și în care personajele sunt mai presus de pasiunile pământești, bucurându-se de o viață fericită, plină și roditoare. Această viziune bucolică nu este însă scutită de o umbră de melancolie, ce învăluie uneori personajele sale.

⁴⁰ Ioachim Miloia (1897–1940) avea un doctorat în istoria artei la Universitatea din Roma, dar studiasă și la Academia de Belle-Arte din capitala Italiei, ceea ce i-a permis să fie nu numai istoric de artă, ci și pictor de artă religioasă și restaurator. A desfășurat o intensă activitate de cercetare și de salvare a unor importante bunuri culturale din Banat, în special de artă medievală.

⁴¹ Virgil Birou (1903–1968) a fost un scriitor și un fotograf care și-a orientat întreaga lui activitate spre lumea satului Banatului de munte, din zona Carașului. A adunat mărturii culturale despre regiunile arhaice ale Banatului, inițiind diferite studii antro- și etnografice. Printre cărțile scrise de el amintim *Năzuințe și realizări. Etape din viața culturală bănățeană* iar, în 1944, *Crucile de piatră de pe Valea Carașului*.

⁴² Aș menționa episodul „Boemei timișorene” din vara anului 1934, în care Ștefan Gomboșiu (atunci secretarul Școlii de Arte Frumoase) a rămas în atelierele instituției, împreună cu Ion Vlasiu și cu Eugen Gâscă, pentru a lucra; vezi Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate...*, loc. cit., p. 79–86.

⁴³ Demian s-a născut la Budapesta într-o familie de macedo-români și a început studiile de artă în 1919 la Școala de Arte Frumoase din București, apoi la Roma și la Paris, unde, în afară de Academie Julian, a frecventat „Atelierul artelor sacre”, coordonat de Maurice Denis. La recomandarea acestuia a decorat o biserică din Mézières (1923), iar în țară a devenit profesor la Școala de Arte Frumoase din Cluj încă de la înființare, în 1925. Cu subiecte culese din împrejurimile Clujului – portrete de copii din Feleac – a deschis o primă expoziție la București (sala „Mozart”), impunându-se prin originalitatea stilului său.

Demian a fost considerat adesea creatorul stilului național în grafica românească, depășind însă condiția de decorator și de ilustrator, așa cum observa cu acuitate Victor Ieronim Stoichiță⁴⁴. El prefera desenul pentru ilustrații, exaltând virtuțile liniei și ale conturului cu ajutorul tușului sau al temperei. Linia lui este sinuoasă, suplă, formele sunt gingașe, compoziția are de regulă o tentă decorativă, de o remarcabilă simplitate (Fig. 17, 18). Adaptate spațiului tipografic, desenele lui de mici dimensiuni se transformă în vignete, completând paginile revistelor. Pentru aceste calități stilistice, pentru întreaga lui viziune artistică, Demian a fost apreciat de Lucian Blaga, care îl considera cel mai talentat ilustrator și îl prețuia în mod deosebit.



Fig. 17. Anastase Demian,
Afiș pentru Expoziția internațională a copilului, 1932.



Fig. 18. Anastase Demian,
Afiș pentru Expoziția artiștilor plastici ardeleni, 1930.

Dar Demian a fost și un pictor și un artist decorator practicând arta murală, pe care a încercat să o înnoiască, îmbinând austeritatea stilului bizantin cu un stil decorativ mai degajat, lipsit de crisparea academistă a epigonilor. Înclinația pentru decorativ l-a determinat să studieze și să se ocupe și de pictura murală, o temă pe care a îndrăgit-o deoarece era profund legată de tradiția picturii post-bizantine românești. În afara studiilor dedicate picturii murale, realizate în Franța, Demian a călătorit în 1928 la Athos, în Grecia, pentru a aprofunda pictura bizantină. Aceste cercetări i-au fost de real folos transformându-l într-un artist muralist de excepție. Ulterior, el a pictat cupola catedralei ortodoxe din Cluj (1931–1933), arcul absidei altarului din biserica mitropolitană din Sibiu, catedrala din Sighișoara, o biserică ortodoxă în Brașov, catedrala ortodoxă din Timișoara (1940–1946), fiind invitat de asemenea să picteze pentru Regina Maria capela „Stella Maris” în incinta reședinței regale din Balcic (1930). Caracteristice pentru pictura lui rămân figurile delicate ale îngerilor – o sinteză între chipurile adolescente și tipologiile grațioase ale femeilor – sau imaginea emoționantă a Fecioarei cu pruncul Iisus în brațe⁴⁵. Personalitate complexă, cu multiple disponibilități și o mare mobilitate plastică, Demian este un artist modern, care s-a dedicat necondiționat artelor decorative revalorificându-le.

⁴⁴ Victor Ieronim Stoichiță, *Anastase Demian – un „scriptor”*, în *Arta*, București, nr. 4/1981.

⁴⁵ Exemplul cel mai elocvent în acest sens rămâne pictura Catedralei ortodoxe din Timișoara.

Dacă Demian a adus în fața publicului un stil care exprima o finețe aproape feminină, Romul Ladea (1901–1970)⁴⁶ în schimb s-a făcut cunoscut prin energia gestului său artistic și prin forța reținută a unor tensiuni interioare, ce îi caracterizează personajele. El a fost considerat unul dintre cei mai originali și mai talentați sculptori din perioada interbelică, „plăsmuitorul ideal al unei adevărate mitologii transilvănene”,⁴⁷ care a avut ca sursă de inspirație lumea satului bănățean, cu miturile și cu legendele sale, transpusă însă în formele artei moderne. La început a fost influențat de expresionism, un curent artistic venit prin intermediul artei germane sau central-europene, ulterior stilul său devine mai așezat.

Spre deosebire de alți artiști ale căror tatonări se întind pe o perioadă lungă de timp, Ladea s-a regăsit încă din perioada începuturilor sale (1922–1926), iar primele lucrări poartă deja amprenta personală a unui stil nou, devenit în scurt timp inconfundabil în arta românească modernă. Din această perioadă, marcată de călătoriile de studii, de șederea la Paris, de căutări personale, dar și de oarecare influențe venite din exterior (sculptura lui Meštrović) datează un prim grup de lucrări, dintre care *Maternitate* (1924) (Fig. 19) se remarcă prin stilul aproape decorativ, cu o elegantă linie cursivă, integrând într-un tot, volumele delicate ale corpului femeii și ale copilului pe care-l ține în brațe. Influența expresionismului apare vizibilă într-o serie de câteva sculpturi de dimensiuni reduse, cu o tematică socială amintind de Ernst Barlach (*Invalidul*, 1926). Deformările și distorsionarea volumelor, elansarea proporțiilor, accentuarea mimicii feței se regăsesc și în bustul lui *Simion Bărnuțiu* (1928) (Fig. 20), un studiu pregătitor în gips, în care artistul dorea să dea expresie materială acelei neliniști ce trebuie că îl stăpânea pe cărturarul transilvănean înfruntând greutățile luptei pentru libertate. În viziunea lui Ladea, Bărnuțiu apare ca un nou Don Quijote măcinat de un ideal greu de atins, erou tragic sortit sacrificiului. Lucrarea, azi pierdută, inaugura o lungă serie tematică, finalizată cu două monumente publice la Șimleul Sivaniei.

După încheierea studiilor la Paris și revenirea lui Ladea în țară, la catedra de sculptură a Școlii de Arte Frumoase din Cluj, în creația lui se conturează câteva direcții tematice gravitând în jurul *eroicului*, înțeles însă diferit de retorica binecunoscută a sculpturii vremii. Eroul este, în viziunea lui, atât o personalitate istorică, mai ales legată de istoria Transilvaniei sau a Banatului (Avram Iancu, Horia, Cloșca), o personalitate culturală cu un rol public recunoscut (Petru Opincă, Ion Popovici Bănățeanul, Xenopol, poetul Lucian Blaga), cât și o figură legendară descinzând din tradițiile folclorice (Iovan Iorgovan, „Strâmbă lemne”). Prin acest gen de lucrări Ladea încerca să găsească un limbaj propriu care să „împace” tradiția cu spiritul modern. Această etapă artistică a deschis calea unui stil personal, plin de vigoare, exprimat mai ales prin cioplirea în lemn, ulterior turnarea în bronz, care atenuează asperitățile și muchiile aspre ale materialului.

Lumea satului bănățean, de care Romul Ladea a fost mereu legat, i-a rămas vie în amintire furnizându-i o anume tipologie pe care o regăsim atât în portrete, cât și în personajele legendelor populare. În viziunea lui *țaranul bănățean* (Fig. 21) este mândru, orgolios, ironic, trăsăturile de caracter fiind exprimate de fizionomia severă. Acest prototip uman, emanând o spiritualitate aparte, independentă, dacă nu chiar rebelă, reapare în figura legendarului *Iovan Iorgovan* (Fig. 22), erou popular din sudul Banatului, care se luptă cu balaurul, făptură a întunericului și pe care-l învinge asemenea unui sfânt Gheorghe autohton. Încercările de a defini plastic acest erou se traduc în opera lui Ladea prin mai multe variante la aceeași temă. *Autoportretele* (Fig. 23) alcătuiesc pentru Ladea o temă de referință pentru perioada de tinerețe, exploatând expresivitatea trăsăturilor ușor fruste. Figura este serioasă până la severitate, atitudinea mândră și ușor distantă. Artistul se reprezintă pe sine ca o creatură neobișnuită, cu părul vâlvoi, fruntea încrețită, bărbia ridicată înainte sau lăsată în piept și buzele strânse, exprimând neliniștile și temerile personale.

În anii 1940 tematica lucrărilor sale evoluează către afirmarea valorilor general umane, mai ales a dragostei și a înțelepciunii, iar stilistic sculptura lui se îndreaptă spre o formă mai clasică, echilibrată. Din această perioadă datează o serie de portrete ale mamei sale, privită cu multă duioșie, ca o făptură legendară, dar și ale soției și ale copilului, exprimând tandrețe și senzualitate. Semnificativ pentru schimbarea stilistică petrecută în această nouă etapă este reliefurile în lemn *Legendă* (1940), conținând mai multe trimiteri la personajele sale favorite. Așa cum a observat cu justețe Eugen Schileru opera lui Ladea „s-a încheat ca un fruct al armoniei dintre sensibilitate și inteligență”⁴⁸ evoluând de la izbucnirea tumultuoasă din perioada tinereții până la împlinirile calme ale maturității, dar exprimând cu sinceritate același crez artistic nealterat de trecerea anilor.

⁴⁶ Ladea a început să studieze, asemeni lui Gallas, la Școala de Arte și Meserii din Timișoara, în 1922, apoi, în anul următor, la Școala de Arte Frumoase din București și, în cele din urmă la Paris, la Academia Julian, iar, ulterior, a trecut prin atelierul lui Brâncuși, cu care însă nu a rezonat.

⁴⁷ Gheorghe Vida, Fișă de dicționar, *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX–XX*, editura Academiei Române, vol. II. Lit. H-Z, p. 90.

⁴⁸ Eugen Schileru, „Însemnări despre artist”, în catalogul *Romul Ladea*, Muzeul de Artă, Cluj, 1971.



Fig. 19. Romul Ladea, *Maternitate*, 1926, marmură.



Fig. 20. Romul Ladea, *Simion Bărnuțiu*, 1928, fotografie din atelier.



Fig. 21. Romul Ladea, *Țăran bănățean*, fotografie din atelier.



Fig. 22. Romul Ladea, *Iovan Iorgovan*, relief lemn.

Fig. 23. Romul Ladea, *Autoportret*, 1927, lemn cioplit.



Odată cu Școala de Arte Frumoase a poposit în Timișoara și Catul Bogdan (1897–1978), un artist făcând parte din aceeași generație cu Demian, Ladea și Ciupe. Format la Paris, unde a urmat pictura la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (între 1920–1923) și simultan cursurile de frescă ale lui Paul Baudouin la academia liberă „La Grande Chaumière, Bogdan s-a dedicat cu pasiune, în anii 1930, picturii de șevalet, dar și frescei. În anii de studiu a dobândit disciplina observației și elementele unei metode artistice, dar această perioadă s-a situat mai ales sub semnul revelației artei lui Cézanne și a lui Bonnard. De la primul, Catul Bogdan și-a însușit obiectivarea percepției și un echilibru între senzație și transpunerea ei în formă. Astfel, ideea de „motiv plastic” va deveni un principiu de referință în pictura lui, punctul de pornire și sursa de inspirație creatoare. Pictura lui Pierre Bonnard a intuit-o dintr-o dată, întrucât se simțea apropiat de universul acestui artist sensibil, calm, intimist.

Catul Bogdan a fost atras de peisajul citadin mai mult decât de natura sălbatică. Sensibil la farmecul metropolei, la pulsul acesteia, el s-a remarcat încă din perioada pariziană cu teme frecvent întâlnite la majoritatea artiștilor moderni. Peisajul citadin pătrunsese ca o temă de actualitate și în pictura românească, odată cu avangarda, și a fost dezvoltată în perioada interbelică în opoziție cu tradiționalul peisaj rural de factură postgrigoresciană. La Paris Catul Bogdan a pictat câteva dintre locurile emblematice ale capitalei, printre care se număra și Pont-Neuf. Subiectul se regăsește și la alți artiști români, unii colegi de generație cu el (Aurel Ciupe). În viziunea lui C. Bogdan, celebrul pod parizian apare monumental, pus în valoare de o construcție riguros geometrică, artistul fiind atras de efortul creator al omului și mai puțin de pitorescul naturii revărsate pe malurile Senei. Mult mai destins, peisajul *Pe Sena*, expus împreună cu *Pont-Neuf* la Salonul Oficial din 1930 la București, prefigurează o anumită stare de reverie în fața naturii și o anume spontaneitate creatoare care va deveni definitorie pentru peisajele ulterioare ale artistului.

Începând cu 1930 în pictura lui Catul Bogdan se disting două tendințe opuse: prima acordă prioritate formei, volumului bine conturat și construit aproape geometric, în timp ce a doua exprimă o înclinație tot mai pronunțată spre culoare, spre forma colorată expusă luminii, conform cu temperamentul și înclinațiile lirice ale pictorului. Astfel, în paralel cu pictura în ulei, el va folosi din ce în ce mai des pentru peisaj tehnicile de notație rapidă precum acuarela, guașa sau laviul, tendință ce se accentuează în perioada timișoreană.

Aceste peisajele sunt mult mai libere, părăsind factura cézanniană adoptată la Paris și experimentată în anii imediat următori debutului. Artistul tratează motivul plastic în mase mari, intervenind cu unele detalii aplicate ulterior, cu un duct mai fluid și mai vibrat al liniei sau al pastei, în cazul picturii în ulei, încercând întrepătrunderi și curgeri de culoare asemănătoare cu acuarela. Peisajele sunt aproape în exclusivitate citadine reprezentând cel mai adesea acoperișuri, case, grădini, curți interioare străjuite de copaci, cu o insistență asupra acelorași detalii repetate cu mici variațiuni. Viziunea monumentală de la început se risipește, artistul este atras de notațiile rapide, sugerând prospețimea percepției.

Peisajele citadine ale lui Catul Bogdan nu au nimic eroic, nu consemnează locuri importante ale memoriei, nici măcar scene cotidiene. În aceste lucrări se întrezărește o undă de melancolie și de singurătate, deoarece viața lipsește, casele sunt închise, grădinile și străzile pustii. În aceste lucrări, privirea indecisă selectează fragmente, oprindu-se asupra unor străzi de la periferie – *Cartierul Fabric din Timișoara* (Fig. 24) sau *Peisaj*, reprezentând piața cartierului Elisabetin, văzută însă dinspre curțile interioare ale unor imobile (Fig. 25).

Un alt gen în care C. Bogdan s-a afirmat cu succes a fost cel al picturii în frescă, gen considerat închis, dependent de dogma ortodoxă, neputând să depășească „erminiile” bizantine; pictura în frescă a început să fie reconsiderată mai ales după anii 1920, când a fost inițiată o campanie de construire de noi biserici ortodoxe, mai ales în Transilvania și în Banatul. Cu generația lui Catul Bogdan și Anastase Demian, ambii cu studii de arte decorative și frescă în Franța, a fost inaugurat un nou stil în pictura monumentală bisericească. Artiștii sunt nevoiți să respecte canoanele, dar aduc o umanizare a reprezentărilor iconografice, o transpunere mai elegantă a formelor neo-bizantine, ținând cont de un decorativism modern, mai suplu. Catul Bogdan a pictat în frescă în anii 1930 absida altarului catedralei ortodoxe din Cluj și a bisericii din cartierul Mehala din Timișoara, precum și biserica din Cerghid (Mureș), iar în ulei iconostasul vechii catedrale ortodoxe din Timișoara (1935).

Pe lângă pictură de șevalet și pictură murală, Catul Bogdan s-a dedicat cu pasiune ilustrației pentru revistele de cultură din Cluj și Timișoara, decorând ani de-a rândul numere din „Societatea de mâine” și din „Luceafărul”. Ilustrațiile lui abordau mai ales teme religioase, apropiate stilistic într-o oarecare măsură de pictura murală, pe care o realiza în acea perioadă. Ca și în cazul lui Demian, ilustrațiile lui Catul Bogdan încercau să îmbine o viziune plastică modernă și tradiția bizantină. Evoluând în contextul transilvănean, arta lui Catul Bogdan și-a găsit un drum propriu între tradiție și „modernitatea cuminte” refuzând experimentele avangardiste. Pictura lui aduce, în acea perioadă, o notă caldă, intimistă, vibrația unei sensibilități autentice, preocuparea pentru cizelarea mijloacelor „tradiționale”.



Fig. 24. Catul Bogdan, *Cartierul Fabric din Timișoara*, 1933, ulei pe pânză.



Fig. 25. Catul Bogdan, *Peisaj din Timișoara*, 1947, acuarelă pe hârtie.

Aurel Ciupe (1900–1988) provenea din Lugoj, iar pentru formația lui artistică un rol determinant l-a jucat pictorul Virgil Simionescu. Talentul i-a fost recunoscut de timpuriu, astfel încât în 1919 s-a înscris la Școala de Arte Frumoase din București, admis direct în anul IV, în clasa pictorului Ipolit Strâmbu; în capitală a devenit coleg cu alți ardeleni precum Anastase Demian și Traian Bîlțiu-Dăncuș. Cu o bursă din partea Consiliului Dirigent a plecat la Paris, studiind la Academia Julian, pe care o frecventa dimineața, beneficiind de corecturile lui Pierre și Paul Albert Laurens, iar după-amiaza lua parte la cursurile de la Academia „La Grande Chaumière”, care erau fără corectură. În vara anului 1920 a făcut o călătorie de studii la Roma menită să-i completeze deschiderea culturală. În 1922 s-a înscris la Școala de Arte Frumoase din Iași, obținând diploma în anul următor, în clasa profesorului Octav Băncilă, iar în toamnă lui 1923 se afla din nou la Roma pentru a obține o a doua diplomă. În 1924, după terminarea studiilor, a deschis prima expoziție personală în Lugojul natal.

În anul 1925 a fost numit profesor la Școala de Arte Frumoase din Cluj, completând grupul tinerilor artiști deveniți profesori. După un scurt episod când este custode, apoi director al Pinacotecii din Târgu-Mureș, va reveni la Timișoara în calitate de profesor, ajungând în timpul războiului director al Muzeului Banatului, urmându-i lui Ioachim Miloia, dispărut în 1940.

Aurel Ciupe s-a format în ambianța post-impresionistă de orientare cézanniană, în care pentru el predominantă era construcția formei, echilibrul și rigoarea compozițională. Impresiile sensibile sunt trecute prin filtrul rațiunii astfel încât nota distinctivă a picturii sale a devenit cerebralitatea sau mai exact pendularea între sensibilitate și raționalitate. Pictorul s-a dedicat peisajului, considerând că prin intermediul lui se poate confrunța nemijlocit cu realul și își poate decanta sentimentele, făcând loc unei reprezentări mai obiectivate. În viziunea lui plastică, el optează pentru forma construită, pe care lumina o învâluie într-o atmosferă cromatică unitară, așa cum apare în lucrările realizate în Franța, lucrări de o mare limpezime și acuratețe stilistică (*Pont-Neuf*, *Peisaj din Saint-Tropez*). Această viziune se amplifică în perioada imediat următoare, din 1927–1930, mai ales în seria de peisaje de la Luncani, în care așterne culoarea în straturi groase, cu spaclul, uneori intervenind cu unele contururi negre care închid sever formele, în timp ce cromatica, dominant rece, amintește de o materie densă, vitroasă. *Case la Luncani* sau *Timișul la Lugoj* (Fig. 26) sunt lucrate în această tehnică, cu multă vigoare, sugerând o atmosferă densă, intensă, inspirată poate și din experiența sa artistică trăită în Colonia de la Baia Mare.



Fig. 26. Aurel Ciupe, *Malul Timișului*, 1936, ulei pe pânză.



Fig. 27. Aurel Ciupe, *Două figuri*, 1928, ulei pe pânză.

Mai târziu Ciupe va relua obsesiv câte un motiv plastic repetându-l (seria de lucrări intitulate *Peisaj la Poiana Mărului*); peisajul, privit de fiecare dată din alt unghi, reprezintă de obicei o mică localitate, dominată de un munte, amintind de celebrul motiv plastic al lui Cézanne, *Muntele Sainte-Victoire*. Artistul pictează în tonalități închise de verde și de albastru de Prusia renunțând la cuțitul de paletă și lucrând cu pensule late, în tușe scurte, nervoase, așezate oblic și construind planurile mari, precum și suprafețele obiectelor.

Perioada imediat următoare, a anilor 1930, relevă interesul crescând al artistului pentru figura umană, mai ales feminină, exprimat prin portrete sensibile, în special cele ale soției, portrete tratate sobru, cu linii elegante, epurând detaliile de prisos. O lucrare importantă pentru această etapă se intitulează *Două figuri* (Fig. 27) și îl reprezintă pe artist în fața șevaletului alături de soția sa. Personajele sunt prezentate statuar într-o atmosferă atemporală și într-un peisaj evocat sumar, redus la forme geometrice de bază. Lumina tranșantă accentuează muchiile obiectelor și sporește impresia de rigoare geometrică de care sunt cuprinse și cele două figuri. În *Pălăria galbenă* portretul soției depășește simpla observație psihologică, pictorul străduindu-se să transmită o stare de beatitudine provocată de euforia culorii și a luminii intense, solare.

Pe urmele lui Cézanne, Aurel Ciupe pictează și el naturi statice cu fructe sau cu obiecte uzuale construind formele, în care se insinuează geometrii delicate, realizând niște compoziții dense, în tonalități grave, datorate mai ales fundalurilor întunecate. Obiectele din naturile statice par supuse trecerii timpului și ca atare privite cu o umbră de melancolie.

Disputa inițială între raționalitatea,⁴⁹ care domină instinctul pictural, a alimentat cu un suflu nou, ușor polemic, opera lui Ciupe făcând ca arta lui să nu pară niciodată facilă, ci vie în spirit. El s-a menținut mereu în această zonă a unei tensiuni, lăsând o operă originală, creată cu inteligență.

În concluzie, Banatul a fost un spațiu multicultural care a dat naștere unei culturi artistice central-europene, în care temele artei și formele stilistice au rezultat din împletirea surselor locale cu cele venite din metropolele artei, iradiind spre periferii. În acest spațiu, Timișoara a fost, în perioada interbelică și ulterior, un centru al modernității, deținând o poziție exemplară prin civilizația urbană avansată, dar și prin aportul artiștilor, formați în spiritul actualității. Aceștia au căutat soluții vizuale originale, pornind de la tradițiile locale, de la propriile lor direcții și teme de interes, trecute însă prin experiența modernității, asimilate temeinic. Spre deosebire de Transilvania, în care aportul artiștilor maghiari a fost mai substanțial, în Banat și în Timișoara nu se distinge în mod special această contribuție, iar spiritul multicultural, deschis spre o cultură plurietnică, domină orice alte tendințe naționale.

⁴⁹ *Catalogul expoziției retrospective Aurel Ciupe*, București, 1980.

DIRECȚII ARTISTICE MULTICULTURALE ALE BANATULUI INTERBELIC

de ILEANA PINTILIE

Abstract. Interwar Banat was a multicultural space which brought together German, Romanian and Hungarian artists educated at European art academies after an almost identical professional development: a degree in Budapest, Vienna, Munich, later Paris or Rome. Coming back to Banat, these artists got stylistically involved either in a modernism with classical touches, sometimes on the fringe of symbolism or Nabism, or in postimpressionism, or even in the German expressionism embraced through the Hungarian mediation. These artists gave a peculiar touch to art in Banat, with a local specificity which makes it stand apart even from Transylvania.

Keywords: academism; expressionism, modernism with classical touches; postimpressionism.

Banatul a fost ultima provincie care s-a alăturat României Mari, abia în 1919, după mai multe evenimente istorice neașteptate¹. Prăbușirea Imperiului Austro-Ungar, la finele Primului Război Mondial, în 1918, a adus și în Banat o mare instabilitate și o reorganizare a grupurilor etnice locale, în căutarea unor soluții politice viabile. Până la găsirea acestor soluții, grupurile etnice au încercat să se autodefinescă și și-au manifestat ostilitatea față de puterea imperială în declin. Astfel, monumentele publice au fost primele care au căzut pradă acestei ostilități a străzii, iar demolarea statuii generalului austriac Anton Scudier, fost comandant militar al cetății Timișoara, a fost o manifestare firească a protestatarilor maghiari din acele zile.

Mai interesant însă a fost cazul monumentului *Victoria* (Fig. 1), ridicat din ordinul împăratului Franz Joseph, între 1852–1853, pentru a comemora victoria armatelor imperiale împotriva revoluționarilor maghiari, înfrânți în 1849, după ce asediaseră cetatea Timișoara timp de 107 zile, fără însă a o cucerii. Acest monument, realizat de arhitectul austriac Joseph Kranner împreună cu sculptorul Joseph Max, ambii născuți și formați la Praga,² se prezenta ca o construcție neogotică din piatră, înaltă de 18 m, adăpostind într-un edicul central o reprezentare alegorică a Fidelității, un personaj feminin ce ținea în mână cheile orașului. Mai aproape de soclu, patru statuete – Cinstea, Supunerea, Vigilența și Sacrificiul – completau alegoria. Spre bază se aflau niște reliefuri, din soclu păreau că se întrevăd niște monștri amenințători³. Monumentul fusese amplasat în Piața de Paradă (Libertății) în fața Primăriei⁴. Monumentul *Victoria* a fost afectat de tulburările din octombrie 1918, când protestarii maghiari au afișat o tăbliță anunțând că „Austria a murit”, iar în zilele care au urmat statuia a fost decapitată și i s-a tăiat și mâna în care ținea cheile orașului. Ulterior și statuetele au dispărut, astfel că, după aceste mișcări de stradă, monumentul a rămas complet gol, ca o amintire, pierzându-și treptat semnificația⁵.

¹ Cel mai neașteptat eveniment al acelei perioade a fost ocupația sârbească a Banatului și a orașului Timișoara (din noiembrie 1918 până la începutul anului 1919). Armatele sârbești s-au retras doar sub presiunea trupelor franceze, venite să păstreze neutralitatea regiunii până la aplicarea deciziilor finale ale Conferinței de Pace de la Paris, din 1919.

² J. Kranner și J. Max au format o echipă pentru mai multe proiecte realizate împreună, dintre care *Fântâna Împăratului Franz I* (Frantisek) a fost realizată în 1850 la Praga, doar cu puțin timp înainte de monumentul din Timișoara. Dar și acest monument, ca și cel din Timișoara mai târziu, a fost demolat de patrioții cehi de la 1849.

³ Aceste figuri monstruoase fuseseră percepute ca o aluzie la revoluționarii maghiari, drept care aceștia ceruseră, imediat după inaugurare, să fie eliminate, ceea ce s-a și făcut.

⁴ Descrierea acestui monument a fost făcută în detaliu de mai mulți istorici ai orașului, dar mărturia lui Johann Nepomuk Preyer, fost primar, martor al asediului și, ulterior, al inaugurării, este cea mai vie, în cartea sa *Monografia orașului liber crăiesc Timișoara*, Timișoara, 1995, p. 223–224.

⁵ Despre aceste incidente a se vedea Franz Binder, *Alt-Temeschwar. Geschichtliche Entwicklung, Historische Bauwerke, Gebäude und Denkmäler. Das Volksschulwesen*, Verlag der Deutschen Buchhandlung, Timișoara, 1934, p. 126–128 și Dr. Nicolae Ilișiu, *Timișoara. Monografie istorică*, ediția a IV-a revăzută și adăugită, Timișoara, 2012, p. 318–319.



Fig. 1. Monumentul *Victoria* mutat în cimitirul din Cetate.

Unirea Banatului cu România a deschis calea dezvoltării culturale și a adus o oarecare omogenizare în perioada interbelică. Dezvoltarea urbană și arhitecturală a orașului, stopată în timpul războiului, a fost reluată într-un ritm accelerat. Din punct de vedere stilistic se remarcă pătrunderea stilului neo-românesc, utilizat mai ales pentru unele clădiri oficiale, dar și pentru vilele comandatarilor români. Apare chiar o îmbinare stilistică între Secession, atât de caracteristic pentru arhitectura orașului, și neo-românesc, așa cum se poate vedea în arhitectura Școlii de Comerț, începută în 1914 în stil Secession, dar terminată după război, cu encadrame și decorații în stil neoromânesc. Planul de dezvoltare urbană a orașului Timișoara, prin care cetatea era defortificată și se unea cu cartierele periferice, se continuă, iar bulevardele semicirculare, ce păstrau amintirea Ring-ului vienez, sunt mărginite de vile moderne, dominate de principiul funcționalismului, după modelul arhitecturii promovate de Școala de la Bauhaus. În această perioadă, din păcate, nu s-a investit în proiecte publice importante, singurele notabile fiind bisericile ortodoxe, unele dintre ele având piatra de temelie pusă chiar de Regele Ferdinand și de Regina Maria, veniți la Timișoara special pentru aceste evenimente (Biserica ortodoxă din Mehala, 1924, dar mai ales Catedrala ortodoxă, ridicată pe esplanada centrală a orașului, dar terminată abia în 1941).

Din punct de vedere al artelor vizuale scena artistică rămâne destul de modestă într-o primă etapă: fenomenul de emigrare a artiștilor, plecați la studii la diversele academii de artă europene, fără a mai reveni în regiunea de origine, se menține destul de ridicat. Timișoara era, la vremea respectivă, o metropolă regională renumită mai ales pentru industrie și comerț, unde ființa o Școală de Arte și Meserii încă din 1899. Absolvenții acestei instituții de educație primeau titlul de „Baumeister” (echivalentul unui conductor-arhitect, fără studii superioare, dar cu drept de practică) sau de artiști-meseriași, specializați în diferite domenii ale artelor decorative. Unii dintre absolvenții acestei instituții își continuau ulterior studiile la Academia de Arte Decorative de la Budapesta, astfel încât nivelul de pregătire al constructorilor și decoratorilor era ridicat, la standardele Europei Centrale.

La începutul perioadei interbelice se disting în artele plastice două direcții stilistice destul de clare, generate și de influențele venite dinspre academii de artă europene și exercitate asupra artiștilor din Banat: direcția postimpresionistă, incluzând și tendințe spre fovism și direcția expresionistă. Un reprezentant al picturii dedicate naturii și luminii a fost Oskar Szuhanek (1887–1972),⁶ care, deși a început să studieze la Academia de Arte Frumoase din Budapesta,⁷ a continuat apoi la Paris cu studii libere de pictură la Academia Julian.

Și-a închiriat un atelier în capitala Franței și a început să lucreze cu intensitate, mai ales peisaje citadine, sedus de frumusețea orașului. Subiectele acestor picturi înfățișează locuri cunoscute din Paris, pe unde majoritatea pictorilor au trecut ca într-un pelerinaj cultural: Pont-Neuf sau alte poduri peste Sena, dar și catedrala Notre-Dame, privită în țesătura urbană. Cel mai frecvent însă surprinde scene cotidiene, în desfășurare pe străzi sau în parcurile orașului, posibil în grădina Luxembourg sau Tuilleries, cu siluete schițate expresiv și modelate direct din culoare, o lume destinsă și dispusă pentru „loisire”. Experiența pariziană a însemnat pentru Szuhanek deschiderea și experimentarea unui nou tip de artă, nu numai impresionismul, cu care se familiarizase deja la Budapesta, în preajma maestrului Károly Ferenczy, dar și simbolismul, nabismul și chiar fovismul. Din pictura franceză a începutului secolului al XX-lea a deprins exaltarea cromatică și lumina strălucitoare, tenta plată sau tușa fragmentată, adaptate după necesitățile tabloului și în funcție de subiect. O lucrare plină de semnificații, datând din această perioadă pariziană, este *Autoportretul*, în care artistul se reprezintă în atelier, într-o efervescentă creație, cu privirea pătrunzătoare, dar în același timp plină de speranță. Pictura este realizată din tușe largi uniforme, în tonuri stinse de gri deschis și albastru, astfel încât să pună în valoare carnația feței și a pieptului printr-un contrast de complementare. Fundalul gri uniform, devine mai colorat în dreptul capului, înviorând într-o oarecare măsură figura și aspectul static și meditativ. Această pictură exprimă prea-plinul unei perioade fericite din viața sa și poate fi considerată un manifest artistic, în acceptarea și promovarea modernismului în propria creație și depărtare față de perioada studiilor academice de la Budapesta.

Șederea sa la Paris, de aproape patru ani, i-a dat posibilitatea să cunoască o serie de artiști, cu o parte dintre ei devenind prieten și frecventându-se. Au rămas consemnate mărturiile artistului care a relatat prietenia sa cu Amedeo Modigliani, cu Fernand Léger, cu artistul german Alfred Wiegmann sau cu Charles de Tholey. În același timp, mediul în care trăia îi facilitează întâlniri interesante, cum ar fi de exemplu cu sculptorul croat Ivan Meštrović, iar împreună cu acesta vizita la Auguste Rodin. Prietenia cu Hunt și Mary Anders l-a stimulat să învețe engleza și să viziteze Londra, în căutarea marilor opere din muzee. Între timp s-a dedicat cu pasiune lecturilor din filosofie și literatură, în special franceză și îi cunoaște personal pe Anatole France și pe Max Jacob, între mulți alți scriitori și artiști. Călătoriile alcătuiau pentru pictor un fel de hrană spirituală, dorința lui de cunoaștere și de creație este stimulată de aceste adevărate proiecte culturale. Încearcă să găsească mereu locuri noi, care să-l cucerească prin frumusețea senină și care să emane, în mod natural, bucuria de a trăi. În 1912 călătorește prima dată în Italia stabilindu-se pentru o perioadă la Roma și, decis să-și continue formația plastică, se înscrie la Academia franceză care organiza cursuri libere de artă la Vila Medici, un loc plin de semnificații culturale, unde locuise și lucrase însuși Velázquez. Se apropie mai mult de comunitatea pictorilor germani din Roma, o comunitate puternică, cu vechi tradiții, încă din secolul al XIX-lea, datorită pictorilor nazareneeni. Mai mult decât atât, se înscrie în Asociația artiștilor germani din Roma, prilej pentru noi cunoștințe și prietenii. Cu această ocazie îl cunoaște pe pictorul transilvănean Arthur Coulin și se împrietenește cu pictorița Meta Hilpert, pe care o portretează și o consideră muza lui.

⁶ Despe artist a se vedea Ileana Pintilie, *Oskar Szuhanek. În căutarea Arcadieii*, Timișoara, 2007.

⁷ La Budapesta studiază și cu Eduard Balló și László Hegedüs, apud. Anton Peter Petri, *Biographisches Lexicon des Banater Deutschtums*, Marquartstein, 1992, p. 1903–1904.

Lucrările din perioada italiană, de la Roma și Florența, dovedesc aceeași pasiune pentru o natură mediteraneană, solară, lipsită de tensiuni, plină de grație, un tărâm care, pe bună dreptate, putea fi considerat o nouă Arcadie, așa cum constataseră în secolul al XVII-lea Nicolas Poussin și Claude Lorrain, doi pictori francezi, seduși de farmecul Italiei, unde s-au și stabilit. În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Camille Corot experimentase și el farmecul suav și lumina albă, mediteraneană a Italiei, preferată de multe ori, în picturile sale, celei franceze. Pentru Oskar Szuhanek peisajul italian aduce o anume latură exotică prin specificul său, prin acea lumină puternică, pentru care artistul are un adevărat cult. *Pinii din Roma* sau *Interior de biserică* la Florența sunt doar câteva titluri dintr-o serie de lucrări, pe care le prețuia.

Gustul său pentru portret și știința acestui gen, bine stăpânit încă din timpul studiilor budapestane, îl conduc să accepte câteva lucrări executate pentru o familie de americani bogați. Cu banii primiți pe aceste portrete călătorește în 1913, împreună cu un prieten prin Malta, în nordul Africii, în Libia și Tunisia. Această călătorie, care amintește și ea periplul artiștilor europeni în căutarea exotismului oriental,⁸ se dovedește rodnică pentru artist, care se întoarce cu mai multe peisaje luminoase, de o excepțională frumusețe. *Casă cu castan* (Fig. 2) este o pictură, ce reprezintă frontal doar un detaliu al unei case arabe și o parte dintr-un castan, plantat în fața ei, de o frapantă modernitate prin compoziția fragmentată. Artistul inversează raporturile tonale obișnuite pentru a obține un efect plastic, plasând în prim plan trunchiul întunecat al copacului, la fel și umbra pe care acesta o aruncă în jur, iar în fundal tonurile cele mai luminoase, respectiv zidurile de un alb strălucitor, dar și umbrele subțiri, cu violet, de o intensitate mult mai scăzută decât cele din prim-plan.



Fig. 2. Oskar Szuhanek, *Casa cu castan*, 1913, ulei pe pânză.

Din nou în Italia, a lucrat câteva luni la Veneția și Florența, captivat de acel peisaj cultural, specific peninsulei, încercând să transpună pe pânză noblețea pietrei. Viziunea lui este însă profund modernă, artistul încearcă să surprindă o secvență din imaginea mult mai complexă a orașului sau a străzii. Secvențialitatea se traduce în limbaj plastic prin decupajul, pe care el îl aplică ansamblului, respectiv vederii unei străzi sau a unui loc venețian bine cunoscut, podurilor sau bisericilor și palatelor înșirate de-a lungul canalelor. Chiar dacă locurile sunt

⁸ Dintre aceștia cei mai celebri, prin lucrările inspirate de călătorii în Nordul Africii, au fost Eugène Delacroix, iar mai târziu Paul Klee.

neschimbate și seamănă cu reprezentări cunoscute deja, modernitatea reprezentării se impune ca o viziune de ansamblu, ca un suflu nou, inducând viață, lumină și culoare în interiorul imaginilor. Unele picturi, de o plasticitate incontestabilă, sunt consacrate peisajelor din laguna venețiană, în care întreaga atmosferă este tradusă prin vibrații de lumini colorate și în care nu există aproape nici o separație între cer și apă.

Se poate afirma că Oskar Szuhaneck era deja, în preajma Primului Război Mondial, un artist deplin format, cu un stil propriu, caracterizat prin sensibilitate și chiar senzualitate, o căldură sufletească care se revarsă și asupra picturilor sale. Experiențele sale artistice multiple l-au consolidat și l-au făcut un artist competitiv, de largă cultură europeană, asimilat spiritului occidental. Din preaplînul sufletesc, dar și din bogăția de lucrări aduse cu el din diferite locuri, în care a lucrat cu pasiune neobosită, a ales peisaje pariziene pentru diferite expoziții importante sau locale, între care Salonul Anual de Iarnă de la Budapesta.

Revenirea în Timișoara îl va pune în fața unor noi realități și anume nivelul artistic destul de scăzut al publicului, încetineala cu care se derulează o viață artistică încă provincială. Confruntat cu realitățile vieții materiale se hotărăște să acorde mai multă atenție portretului, un gen pe care-l stăpânea cu multă ușurință, format fiind în tradiția academică austro-ungară și având deja experiența artei apusene. Astfel, începe o lungă carieră de portretist, gen artistic care îl captivează, deoarece îi permite să fie în contact cu oamenii, să îi studieze și să-i cunoască. Pătrunde astfel mai adânc în interiorul lumii burgheze timișorene, sugerând, o dată cu reprezentarea figurilor, o întreagă istorie cu întâmplări și mistere, care se țin în jurul acestor adevărate personaje. Szuhaneck începe să picteze mai întâi oamenii din apropierea sa, realizând de exemplu portretul prietenului său, tânărul Keppich, apoi portretul cumnatului său, arhitectul Ferencz Horcky sau realizează un studiu în culoare pentru portretul nepotei sale. Studiul grupează cinci imagini ale unui cap de fetiță, din unghiuri diferite ale feței, încercând să surprindă atitudini cât mai firești.

În același timp nu abandonează nici peisajul, un gen pe care-l îndrăgea atât de mult, pentru că-l însoțise de-a lungul peregrinărilor sale europene și africane și care-i permitea să dea curs reveriilor sale față de natură, privită întotdeauna ca un loc paradisiac, un refugiu din calea lumii. Astfel, el alege singurătatea câte unui colț de lume, pustietatea câmpiei nesfârșite bănățene și pictează în mai multe rânduri sau desenează *Peisaj de pustă* sau își găsește liniștea pe malurile Begăi sau ale Timișului, sedus de frumusețea irezistibilă, toropită de căldura și de lumina incandescentă a verii (*Malul Timișului, Barajul de la Coștei*). În aceste lucrări, ca și în multe altele din aceeași perioadă, formele sunt bine construite, dar artistul pictează cu tușe largi, uneori în pete de culoare urmărind să obțină o vibrație optică și un flu al atmosferei.

Nu ocolește nici natura moartă, un gen mai clasic, care îi permite să-și exerseze virtuozitățile de artist cu o solidă formație academică. Din această perioadă se cunoaște o natură moartă cu un serviciu de ceai, realizată într-o atmosferă de clar-obscur, accentuând contrastul dintre albul strălucitor al vaselor de ceai și al feței de masă și fundalul întunecat. Trimite regulat serii de lucrări (portrete, peisaje, naturi moarte) la saloanele de la Budapesta, deschise la Palatul Artelor (Műcsarnok), unde se bucură de apreciere și recunoaștere a talentului său, o parte dintre aceste lucrări îi sunt achiziționate și se găsesc atât în colecții publice cât și private.

Mediul artistic timișorean era destul de slab reprezentat la începutul anilor 1920, multe tinere talente, care plecaseră la studii în străinătate, nu se mai întorseseră acasă din cauza greutăților materiale sau a lipsei de perspectivă profesională. În această perioadă, activi la Timișoara erau József Ferenczy, care studiasă și el la Academia Julian de la Paris, Adalbert Krausz (arhitect și pictor) și alți câțiva artiști tineri. Ei au organizat o primă expoziție într-o hală industrială a Fabricii Kandia. Această primă expoziție colectivă bănățeană inaugurează o nouă etapă, mai prielnică artelor plastice timișorene, și indică o schimbare semnificativă, petrecută în anii care au urmat. În această perioadă apare o primă Asociație a Artiștilor din Banat,⁹ care începe să desfășoare o intensă activitate expozițională, dinamizând viața artistică locală și contribuind la crearea unui public. Profitând de aceste oportunități, Szuhaneck ia parte, alături de colegii săi, la mai multe expoziții colective, dintre care cea din 1922, în sala de festivități a Bursei Agricole din imobilul Lloyd, a fost mai amplă. Cu această ocazie și-a adunat și expus lucrările realizate în călătoriile de la Veneția și în diferite orașe germane – Frankfurt, Nürnberg, Augsburg. Dar între timp, în 1925, un nou spațiu – sediul Auto-Clubului „R. R. Banat-Crișana”¹⁰ – va fi utilizat din când în când pentru expoziții. La această nouă expoziție Szuhaneck a expus multe peisaje, naturi moarte și portrete, dintre care portretul senatorului Constantin Lahovary, ajuns ulterior în colecția Simu.

⁹ Apud Annemarie Podlipny-Hehn, *Oskar Szuhaneck*, București, 1995, p. 21.

¹⁰ Acest spațiu va găzdui, începând cu 1933, Școala de arte frumoase, iar ulterior va deveni sediul UAP, Filiala Timișoara.

Mereu în căutarea ineditului, el cercetează neobosit locuri noi, unde să-și așeze șevaletul și le găsește fie pe malurile unor râuri, fie în câte un luminiș de pădure sau pe o pajiște între copaci bătrâni, fie în oraș (*Timișoara – Port pe Bega*). Alteori, parcurge distanțe lungi până să afle ceea ce căuta și ajunge în diferite locuri din Transilvania, începând cu Sibiu și pitoreștile sale împrejurimi. Străbate satele ardelenesti de munte, pictând ulițe în pantă, cu case înalte și severe, caută văile umbroase și pictează copaci care filtrează lumina puternică a soarelui de vară.

Perioada anilor 1920–1930 este rodnică pentru producerea multor portrete, solicitate de diferite persoane înstărite. O bună parte dintre beneficiarii acestor portrete sunt avocați, medici, ingineri, dar a realizat și câteva portrete ale unor oameni de cultură, cum ar fi portretul poetului Károly Endre, sugestiv pentru figura sensibilă, cu mâini lungi și frumoase. Din aceeași categorie de lucrări face parte și portretul intelectualului român Aurel Cosma. A pictat de asemenea portretul domnului Roth, care crease în Timișoara celebrul atelier fotografic „Pittoni”. Portretele feminine sunt mai sensibile, artistul încercând să sugereze personalitatea modelelor sale, uneori nevrotice, alteori provocatoare. De excepție sunt portretele soției, ușor melancolice, dar și senzuale, ca și portretul mamei sale, plin de respect și de dragoste.

La începutul anilor 1920 Oskar Szuhaneck face o călătorie în locurile frecventate de pictorii români, la Balcic și la Constanța. Se împărtășește astfel din acea atmosferă încărcată de strălucire orientală, de pitoresc și de farmec, unde lucra, în fiecare vară, elita pictorilor români. Din această călătorie cunoaștem o lucrare pictată cu mult temperament, în tușe rapide, cu o lumină caldă, de amurg, sugerând forfota unei mulțimi care se distrează pe terasa unui local de vară. Mulțimea pestriță este sugerată prin tușe păstoase și colorate care rup monotonia tonurilor uniforme de ocru sau de albastru și în același timp dinamizează ansamblul (*Peisaj din Balcic*) (Fig. 3).



Fig. 3. Oskar Szuhaneck, *Peisaj din Balcic*, 1922 (?), ulei pe pânză.

Această serie de lucrări va fi apoi expusă la Timișoara, dar în ciuda elanului cu care lucrează, va urma o perioadă dificilă din punct de vedere material. Între timp a început să lucreze o serie de peisaje la Brebu Nou, în apropiere de muntele Semenice, dar și în Timișoara bucurându-se, ca întotdeauna, de malurile umbroase ale râului, de parcurile verzi sau de piețele cu aspectul lor istoric. Pictează mai multe vederi de străzi pustii, cu umbre și lumini tranșante, de amiază, cu aerul lor metafizic și continuă seria peisajelor citadine, în care orașul său de reședință apare în tonuri calde, scăldat în aceeași lumină mediteraneană, pe care se obișnuise să o picteze în sudul Europei.

În toamna anului 1936 a plecat la București încercând să-și găsească norocul într-un mediu artistic nou și punându-și speranța în calitățile sale de pictor-portretist. Se împrietenește cu Eustațiu Stoenescu care-l introduce într-o lume boemă, în care-și irosește timpul fără să picteze mai nimic și fără să aibă vreo comandă. În cele din urmă se întoarce acasă și își închiriază o mansardă în clădirea unei foste bănci, transformând-o în atelier. Se deplasează în repetate rânduri pentru peisaj în Munții Banatului, la Bocșa Montană și la Sasca explorând locuri noi și încercând să-și îmbogățească mereu inspirația. Nu se mulțumește cu amintirile atâtor locuri pe unde a lucrat, ci simte nevoia să fie prezent și să perceapă proaspăt fiecare culoare, formă sau undă de lumină.

La Bocșa, în Banatul montan, Szuhanekl-a întâlnit pe Tiberiu Bottlik (1884–1974), un artist originar din orașul Biserica Albă,¹¹ dar format la cele mai importante academii din Europa. Și-a început studiile cu Zsigmond Vajda la Budapesta (1902–1903), apoi a studiat la Academia din Viena, cu Rudolf Bacher și cu Franz Schuster, de la care a învățat desenul în tuș și acuarelă, dar și gravura¹² și a continuat apoi cu Academia de Artă din München. La Paris a studiat pictura cu Lucien Simon și sculptura cu Aristide Maillol¹³ și a rămas șapte ani, în perioada 1907–1914¹⁴. Între timp și-a trimis unele lucrări la Saloanele de pictură de la Budapesta, raportând un succes în 1911, ceea ce a echivalat cu confirmarea talentului său, recunoscut astfel oficial. La începutul anilor 1920 a fost activ în Timișoara, Reșița și Bocșa, stabilindu-se în cele din urmă în mica așezare montană¹⁵.

Ca și Szuhanekl, cu care de altfel se afla într-un schimb de idei artistice, Bottlik practica o artă ce împărtășea idealurile picturii moderne franceze. De altfel, două lucrări semnificative pentru creația lui, aflate în colecția Muzeului de Artă din Timișoara, au fost realizate în acea perioadă pariziană. *Suzana cu vioara* este un portret compozițional ce reprezintă o tânără muziciană studioasă, acordându-și vioara, într-un elegant interior burghez, vegheată de o apropiată. Accentul cade pe portretul violonistei, învăluită de un surâs melancolic, cu privirile triste. Cea de-a doua pictură, adusă de autor de la Paris și aflată în aceeași colecție publică, se intitulează *Modista* și înfățișază o scenă mai complexă, cu o tânără femeie lucrând într-un interior și pozând în același timp; în fundal se derulează o scenă casnică între o femeie în vârstă și o fetiță, membre ale aceleiași familii. Cele două picturi sunt influențate prin tematică de arta franceză de la începutul secolului al XX-lea, iar prin concepția artistică sunt mai apropiate de nabism, punând în evidență un anume intimism, dar și o înclinație spre decorativ.

După stabilirea sa la Bocșa, în 1927, loc în care va rămâne tot timpul îndelungatei sale vieți, până în 1974, Bottlik adoptă un stil pictural mai lejer, influențat de post-impresionism, atras mai ales de *plein-air*-ism, de surprinderea atmosferei unui loc, pictat cu tușe fragmentate, în culori vii. O lucrare precum *Veranda*, cu petele de lumină și de umbră pe peretele de intrare într-o casă cu o verandă cu flori amintește, prin prospețimea atmosferei, de *Scara cu flori*, pictura lui Luchian. A realizat interioare elegante, populate desenzuale modele feminine sau peisaje din împrejurimile Bocșei, așa cum se pot vedea în colecția Muzeului Banatului Montan din Reșița¹⁶ (Fig. 4).

¹¹ Biserica Albă (Bela Crkva) a fost un oraș din Banatul istoric, cu o populație însemnată românească, dar care, după redesenarea granițelor, între 1919–1920, a rămas în Serbia.

¹² Bottlik nu a practicat gravura ca pe un gen artistic major, ci a creat miniaturi, mai ales ex-libris-uri.

¹³ Artistul a creat și o serie de sculpturi monumentale, mai puțin cunoscute, risipite în orașele pe unde a locuit și creat.

¹⁴ Annemarie Podlipny-Hehn, *Banater Malerei vom 18. bis ins 20. Jahrhundert*, Kriterion, Bucharest, 1984, p. 49–50. După alți autori – Petér Kozák de exemplu, în dicționarul maghir online (fișa alcătuită din 2013), ar fi rămas la Paris până în 1917, la finele războiului. După ce a locuit o vreme în Serbia, la Slavonski Brod, unde ar fi predat la gimnaziul orașului, s-a stabilit definitiv la Bocșa în 1927.

¹⁵ Detalii suplimentare despre artist în Dr. Anton Peter Petri, *loc. cit.*, p. 192–193.

¹⁶ În ciuda faptului că a pictat mult, nu a participat la prea multe expoziții, iar personale a avut doar în 1958 la Reșița și în 1974 la Timișoara, cu puțin timp înainte de dispariția lui, la vârsta de 90 de ani. Lucrări de Bottlik se află în mai multe muzee internaționale – din Paris, Viena, Praga și Budapesta, în afară de muzeele deja menționate din Banat.



Fig. 4. Tiberiu Bottlik, *Interior*, ulei pe pânză.



Fig. 5. Emil Lenhardt, *Amiază de vară*, ulei pe pânză.

În ieșirile la peisaj era însoțit adesea de mai mulți artiști sau de tineri discipoli, alături de care îi plăcea să lucreze. Astfel, a luat naștere ad-hoc în anii 1930 o colonie de vară la Bocșa Montană, unde, alături de Bottlik, care, prin experiența lui pariziană, avea o poziție de mentor, se regăseau diferiți tineri artiști precum Aurel Ciupe, Borgo Prund, Eremia Profeta, Iosif Tellmann, Tania Baillayre sau Gheorghe Ceglokoff¹⁷. Lucrările realizate în plein-air s-au risipit¹⁸. Calitatea de mentor și de profesor l-a făcut pe Bottlik să îi acorde primele cursuri de pictură și de modelaj tânărului Constantin Lucaci, originar din Bocșa și care și-a început

¹⁷ Ultimii doi erau refugiați din Basarabia, stabiliți la București și formau un cuplu de artiști.

¹⁸ O parte dintre aceste creații au fost totuși salvate, achiziționate fiind de un colecționar local, Iosif Gaidoș.

studiul artistic și pregătirea pentru Institutul de Arte Plastice din București cu acest generos artist, cu o înaltă calificare academică și o experiență pariziană.

Emil Lenhardt (1886–1956), născut la Lugoj și făcând parte din comunitatea germană din Banat, a studiat pictura mai întâi la Academia de Arte Frumoase din Budapesta (1904–1908), iar ulterior a urmat un curs special de pictură cu profesorul Franz Rumpler la Academia din Viena (1912–1916). Așa cum obișnuiau artiștii din Banat, și el a trecut pe la Academia din München, frecventând-o extern, ca un artist liber profesionist (1916–1918).¹⁹ După studii, Lenhardt s-a întors la Lugoj, unde a rămas până în 1934, stabilindu-se ulterior la Timișoara, fiind activ ca pictor și restaurator la Muzeul Banatului. El a devenit un pictor recunoscut al comunității germane din oraș mai ales pentru portretele sale echilibrate, reprezentând figurile cumpătate, chiar austere, ale unor etnici germani (*Țăran șvab din Banat*), dar și *Autoportretul* lui cu fes, sever, fără nici o urmă de ironie sau autoironie. Dintre lucrările sale cele mai cunoscute, din colecția muzeului timișorean, pot fi amintite câteva naturi statice, în care artistul urmărește cu acribie redarea materialității obiectelor, un echilibru între densitate și transparentă, dar și un peisaj. *Amiază de vară* (Fig. 5) este o lucrare în ton cu principiile picturii post-impresioniste sub influența lui Cézanne: în prim-plan trunchiurile unor arbori construiesc o structură vegetală din umbre albastre, restul peisajului citindu-se estompat prin această „grilă” naturală. Compoziția este construită cu forță, dar sugerează și atmosfera vărată.

Spre deosebire de Lenhardt, un pictor mai retras, fără anvergură, dar răspunzând mulțumitor comenzilor comunității din care făcea parte, Franz Ferch (1900–1981) a beneficiat de studii superioare în Germania, mai întâi la Școala de Arte Decorative din Dresda, unde s-a format la începutul anilor 1920 în domeniul arhitecturii de interior, apoi la Academia de Artă din München, primind corecturi de la Karl von Marr și Franz von Stuck (1925–1926).²⁰ El urma parcursul intelectual și artistic al fratelui său mai mare, Rudolf Ferch, care însă s-a dedicat ulterior jurnalismului și politicii și care a dispărut, relativ tânăr, în perioada tulbură a celui de-al Doilea Război Mondial.²¹ Artă lui Ferch a avut mai multe surse de inspirație, iar stilul său, în perioada interbelică, a oscilat între o pictură, la început, de influență simbolistă de sorginte germană și o pictură dezvoltată din tradiția autohtonă bănățeană, cu referințe directe la subiecte rurale. Între aceste două direcții principale ale artei sale poate fi menționată și, episodic, o perioadă dedicată picturii încărcate de motive culturale, cu peisaje ale unor situri arheologice din Roma și din împrejurimile sale.

Influența symbolismului german se regăsește în primul rând în subiectele lucrărilor pictate în perioada imediat următoare studiilor müncheneze, în care artistul împrumută un set de motive cunoscute – nimfe, Paradis, personaje încărcate de legende precum „vrăjitorul” etc. Picturile acestea sunt dense, împăstăte, artistul face apel la clar-obscur pentru a crea tensiune și mister. Chiar și mai târziu, în 1930, pictura intitulată *O rugămintă* (Fig. 6), reprezentând un tânăr țăran ce face avansuri unei fete, este pictată într-o atmosferă de amurg, cu un contrast puternic între lumină și întuneric, ce subliniază tensiunea generând dinamism dintre cele două personaje. Pentru calitatea picturii, dar și pentru intensitatea conflictului psihologic, lucrarea a primit premiul întâi la salonul de artă din Timișoara.

O a doua direcție a artei lui Ferch, pe la jumătatea anilor 1930, a fost reprezentată de o pictură monumentală, realizată cu mijloace simple, aproape monocromă, în tonuri de ocru și brun, dedicată glorificării țăranelor germane, care își apropiază pământul, ce îi devine *Heimat*. În această serie de lucrări există ceva din discursul artei aflată sub influența ideologiilor totalitare, care exaltă apartenența la un anume popor, considerat superior. Franz Ferch pictează între 1935–1936 seria de țărani germani, dintre care *Plugarul* și *Colonizatorul*²² (Fig. 7) sunt cu siguranță cei mai reprezentativi. Artistul deformează corpurile pentru a accentua monumentalitatea brațelor, ce pun în valoare puterea de muncă sau ale picioarelor, înfipte ca niște rădăcini în pământ, sugerând forța supraomenească depusă de aceste personaje în truda lor cotidiană. Deși aspru și auster prin mijloace, discursul pictorului se îndreaptă totuși către o pietate simplă, elementară.²³ În această serie, el include și câteva portrete ale unor țărani, dintre care portretul lui *Michael Bartolf*, un tânăr mândru în costumul lui de duminică, este cel mai reprezentativ. Artistul îl portretează figură întreagă, într-un peisaj auster, fără vegetație, doar trunchiul gol al unui copac face un echilibru compozițional cu

¹⁹ Detalii biografice despre artist în Dr. Anton Peter Petri, *loc. cit.*, p. 1125–1126.

²⁰ Informații prețioase despre artist în *Franz Ferch – Mensch und Werk. Bilder aus dem Banat*, Berlin/Bonn, 1991.

²¹ Dr. Anton Peter Petri, *loc. cit.*, p. 444–445. În *Lexicon* se găsesc informații despre cei trei frați-artiști Ferch – Rudolf, Franz și Andreas. Acesta din urmă s-a asociat cu Franz pentru mai multe lucrări monumentale, în special pictarea bisericilor catolice din Lovrin și Periam și a expus împreună cu frații săi la Camera de Comerț din Timișoara în 1934 și 1935.

²² Percepția generală asupra coloniștilor germani, pozitivă, era că ei au fost modele pentru celelalte comunități etnice. Această părere este împărtășită și de comentatorii germani, care văd în această serie de picturi străduințele eroice ale șvabilor de a deșteleni și cultiva teritorii considerate „sălbătice”, apud Annemarie Podlipny-Hehn, *Franz Ferchs expressive Monumentalkunst*, în *loc. cit.*, p. 37–39.

²³ Titlul unei alte lucrări din această serie – *Pâinea noastră cea de toate zilele* – pare să indice o astfel de posibilă lectură.

personajul. Linia de orizont este ridicată, raportul dintre cer și pământ fiind inegal: pământul, principala avuție a acestor țărani, domină întreaga pictură.



Fig. 6. Franz Ferch, *O rugămintă*, 1930, ulei pe pânză.



Fig. 7. Franz Ferch, *Colonizatorul*, 1937, ulei pe pânză.

Prezentată în 1938 la o expoziție la Cluj, întreaga serie de lucrări i-a fost achiziționată, constituind primul succes notabil al lui Ferch. Cel de-al doilea succes notabil (și semnificativ în același timp) a venit din afară – premiul Prinț Eugen²⁴ al Fundației Goethe a Universității din Viena, în 1939, echivala cu o recunoștere a forței simbolice a acestui discurs dincolo de granițele locale. Întoarcerea spre un „ethos țărănesc”²⁵ apăruse și în artă românească din această perioadă, exemplul cel mai concludent fiind ilustrat de pictura lui Ion Theodorescu-Sion. Explicația pentru acest gen de artă, la Ferch, dar și la alți confrăți ai săi, este dată de Franz Heinz,²⁶ care considera că perioada de după 1918 a fost benefică pentru artiștii aparținând minorității germane din Banat și a echivalat cu o „renaștere” spirituală în cadrul României Mari și anularea procesului de desnaționalizare de sub administrația anterioară. Astfel, portretele țăranilor șvabi din Bulgăruș (satul natal al artistului) ar fi expresia acestei eliberări și afirmări a unei identități regăsite.

Invitat pentru un an, în perioada 1934–35, la Academia de Artă Germană din Roma, Ferch se dedică cu pasiune descoperirii orașului antic, dar și a celui contemporan cu el, cu scene de stradă. Așa cum am menționat, artistul se adaptează atmosferei locului și practică o pictură mult mai luminoasă, urmărit de nostalgia unei mari civilizații, dar și a unui spațiu mediteranean. Cu toate acestea, el nu este un postimpresionist, îndrăgostit de lumină, așa cum a fost Oskar Szuhaneck, ci rămâne ancorat într-o artă construită din pastă densă, cu tușe largi și cromatică mai degrabă întunecată sau cel puțin într-un contrast de lumină și umbre puternice (*Roma pitorească, Ponte Vecchio*). Scenele de stradă indică preocuparea pentru un comentariu social, artistul rezonând cu figurile unor marginali, fără să-i prezinte totuși într-o lumină defavorabilă. În *Vânzătoarea de castane* pictorul reprezintă o femeie tânără câștigându-și existența direct pe stradă, ca o vânzătoare ambulantă, alături de cei doi copii ai ei, într-o atmosferă ce pare să-l reia pe Daumier, atunci când picta scene urbane în contrast de clar-obscur. Influența artei occidentale de la sfârșitul secolului al XIX-lea își găsește ecou în pictura lui Ferch, care a reluat tema *celor care se scaldă*²⁷, cu ecouri din pictura artiștilor germani aflați la Roma, în lucrarea intitulată vag *Peisaj romantic*, în care ultimul termen din titlu ar trebui înțeles mai degrabă ca „idealizat”, trimitând aluziv la o ipotetică *âge d'or*.

Spiritul local, cu iz provincial, se va instala în pictura lui Ferch de după război, în care artistul creează serii narrative dedicate episoadelor din istoria colonizării șvabilor sau pictează peisaje din pusta bănățeană. Imensitatea câmpiei este sugerată de linia înaltă a orizontului, pământul fiind elementul definitoriu al acestor locuri, sau ciulinii, pe care îi consideră ca făcând parte din acest decor natural.

Spre deosebire de Franz Ferch, care se născuse în Banat și era legat sentimental de aceste locuri, Albert Varga (1900–1940) și Julius Podlipny s-au stabilit la Timișoara venind de la Budapesta,²⁸ unde studiaseră cu István Réti la Academia de Arte Frumoase. Fuseseră colegi și doreau să înceapă o carieră într-un loc nou, dar, din motive economice, au fost nevoiți să împartă același atelier și să înființeze o școală liberă de pictură (1926). Varga adusese cu el o serie de autoportrete interesante, bine executate, realizate în perioada studiilor budapestane și imediat după acestea (1923), pe care le-a vândut pentru a se finanța²⁹. *Autoportretul* cu pălărie și țigară reprezintă o poză de frondă a tânărului care dorește să impresioneze prin aerul său detașat și exagerat monden, fiind realizat în clar-obscur, după rețeta academică, dar foarte viu în spirit. Artistul se reprezintă de obicei dintr-o perspectivă ușor montantă, care îi scoate în evidență bărbia, împinsă în afară, într-o atitudine plină de sine. Celelalte două autoportrete sunt mai complexe, figura este plasată într-o compoziție schițată, fie pe fundalul unui burg cu acoperișuri colorate, fie într-un interior de atelier, unde se distinge o siluetă feminină pozând (Fig. 8). Ambele autoportrete sunt studiate și atent elaborate, figura artistului, luminată, este văzută din trei-sferturi pe un fundal cu griuri colorate și prețioase. Ultimul din această serie este un *autoportret suferind* (Fig. 9), ce amintește de *L'homme blessé* a lui Gustave Courbet, ce încearcă să surprindă o expresivitate neobișnuită a feței, purtând amprenta suferinței fizice. Tema artistului eroizat de suferință este, fără îndoială, de sorginte romantică, dar Varga o tratează modern: întreaga pictură este lucrată cu tușe repezi și contururi frânte, în ton cu expresia de neliniște așternută pe chip,

²⁴ Prințul Eugen de Savoya, considerat eliberatorul Banatului, a fost cel care i-a învins și alungat pe turci din Timișoara și din Banat în secolul al XVIII-lea cucerind provincia pentru Imperiul habsburgic.

²⁵ Sintagma a fost formulată de Ioana Vlasu referitor la Ion Theodorescu-Sion în *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București, 2000 (Capitolul IV).

²⁶ Franz Heinz, „Stationen einer Veränderung. Das Werk des Malers Frany Ferch als künstlerische Chronik der Banater Schwaben”, în *Franz Ferch – Mensch und Werk. Bilder aus dem Banat*, op. cit., p. 47.

²⁷ Începând cu Renoir și apoi cu Cézanne, tema „les baigneurs” și „les baigneuses”, de fapt tema nudului în natură, este vehiculată și devine un subiect exploatat din nou de impresionism, dar mai ales de postimpresionism.

²⁸ În timp ce Varga era născut la Budapesta, dar avea legături cu Timișoara, Podlipny provenea din Bratislava, dintr-o familie modestă și nu cunoștea pe nimeni în capitala Banatului.

²⁹ Aflate astăzi în colecția Muzeului de Artă din Timișoara, autoportretele provin din diferite colecții private.

subliniată și de nervozitatea mâinilor. Din punct de vedere cromatic, lucrarea rămâne în tonalități de gri-verde, pictată cu o desăvârșită știință a repartizării luminilor și umbrelor, strălucirea caldă a carnației apărând în contrast de complementaritate față de griurile reci din fundal.

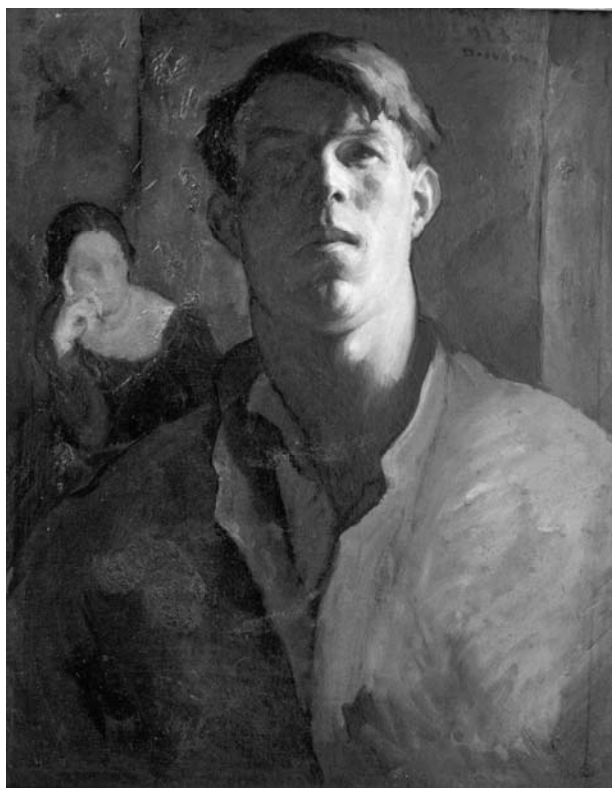


Fig. 8. Albert Varga, *Autoportret*, 1923, ulei pe pânză.



Fig. 9. Albert Varga, *Autoportret suferind*, ulei pe pânză.

Dinamic, în continuă mobilitate, Varga se afla fie la Budapesta, fie în principalele centre artistice germane sau la Paris, unde se pare că ar fi închiriat un atelier. A obținut o bursă privată de studiu pentru a se perfecționa la München și la Dresda, de unde a trimis acasă mai multe picturi, în special o serie de autoportrete definitorii pentru stilul său. Așa cum au observat comentatorii creației lui,³⁰ la München s-ar fi întâlnit cu tendințele academiste sau simboliste, în timp ce la Dresda ar fi intrat în contact cu expresionismul german. Stilul său s-a dezvoltat pornind de la teme neoromantice, care îi exaltau imaginația, tratate însă într-o formă artistică eclectică, cu accente simboliste. În intervalul anilor 1920 a lucrat o serie de compoziții, care s-au bucurat de succes în cadrul expozițiilor de grup organizate în atelierul său, devenit, cum am menționat, spațiul unei școli libere de pictură. Printre aceste lucrări, unele fac trimitere la arta europeană: *Un suferind* (1928) aduce în discuție tema damnării și a suferinței, a fost pictată în manieră simbolistă, într-o atmosferă de clar-obscur, în care artistul pune în evidență fața palidă și slăbită a unui tânăr răvășit de boală, ce strânge la piept o batistă, *Călăreț în noapte* (1922) reduce întreaga compoziție la esențial – un călăreț cu o torță în mână alergând singur pe întinsul unei câmpii, noaptea – și transmite un sentiment de tensiune și neliniște, întinzând misterul prin limbajul eliptic utilizat de artist. *Execuția partizanului* (1927) (Fig. 10) pare să fie inspirată de *Tres de Mayo* a lui Goya, dar dincolo de aspectele pur formale ale compoziției și de cromatica mai intensă, tema lasă să se citească și simpatiile revoluționarea ale pictorului. *Refugiații* (1928) reprezintă un cuplu într-un peisaj, odihnindu-se dintr-un periplu și face aluzie la starea precară, de incertitudine a unor grupuri sociale mai vulnerabile. Cromatica intensă subliniază tensiunile și situațiile-limită prin care au trecut personajele sale.



Fig. 10. Albert Varga, *Execuția partizanului*, 1927, ulei pe pânză.

La școala liberă de pictură, deschisă de Varga împreună cu Podlipny, au predat din când în când Ferdinand Gallas și Oskar Szuhaneck. Cursanții veneau să se inițieze în artă sau poate să-și dezvolte talentul incipient. În spațiul atelierului se organizau frecvent expoziții ale artiștilor profesioniști alături de discipolii cu talent, iar publicul era nelipsit, la fel și colecționarii. Varga ținea legătura și cu mediul artistic budapestan, participând regulat la saloanele de artă, iar în momentul în care a plecat spre diferite centre artistice europene sau s-a stabilit la Paris, a continuat să fie prezent la Timișoara sau la Cluj la expozițiile importante ce au avut loc în 1930³¹.

Sculptorul Ferdinand Gallas (1893–1949) (Fig. 11) era timișorean și, deși provenea dintr-o familie de muncitori, talentul îi fusese remarcat de timpuriu, ajungând să studieze între 1905–1909 la Școala de Arte și

³⁰ Annemarie Podlipny-Hehn, *loc. cit.*, p. 56.

³¹ La Cluj a participat la expoziția Breslei „Barabás Miklós”, apud Murádin Jenő, *Breasla Barabás Miklós*, București, 1978, iar la Timișoara la Salonul artiștilor bănățeni.

Meserii din orașul natal. Și-a continuat studiile apoi la Academia de Artă Decorativă din Budapesta, unde s-a perfecționat cu artiștii-profesori Mátrai Lajos, Maroti Geza, Simay Imre. Dacă Maroti a fost un arhitect, sculptor și decorator prodigios, ceilalți profesori se situau în zona tradițională a sculpturii de monument, obișnuită la începutul secolului al XX-lea. Gallas s-a dovedit un student talentat și aplicat, i s-a propus în 1913 să rămână asistent la Budapesta, ceea ce s-a întâmplat, dar doar pentru un an. Începutul Primului Război Mondial a făcut ca tânărul artist timișorean să ajungă pe frontul din Est, în Rusia, unde a rămas câțva timp și prizonier. A urmat o perioadă mai aventuroasă din viața sa, în care s-a alăturat de bună voie „Armatei Roșii” și a ajuns apoi la Moscova, unde în perioada 1919–1921 a frecventat Academia de Artă³². Contactul cu avangarda rusă, cu mediul artistic și cu Revoluția din Octombrie au fost importante pentru formația lui culturală, transformându-l într-un artist de stânga. Poate de aceea el a adoptat o tematică socială în sculpturile lui, influențate stilistic mai mult de expresionismul german, de Käthe Kollwitz, în special în reprezentarea temei mamei și a copilului, într-o viziune dramatică sau a cuplurilor de muncitori. A ales să reprezinte oameni simpli îndeplinind munci fizice dure, empatizând cu existența lor precară.



Fig. 11. Ferdinand Gallas în atelier, 1930.

Dacă lucrările de pictură sau de grafică se puteau vinde mai ușor, sculptura ridica mai multe probleme legate de dimensiune, de material, deci de costuri. Revenind din URSS la Timișoara, la sfârșitul războiului, Gallas a preferat să modeleze în lut sau în teracotă, uneori să toarne aceste sculpturi în bronz, limitându-se la plastică mică, mai accesibilă colecționarilor. Avea calități și pentru sculptură publică de mari dimensiuni, dovadă sunt monumentele dedicate eroilor, realizate în localitățile bănățene Șandra și Ciacova sau monumentele funerare executate la comandă, dar într-un stil bine articulat și elegant, sub influența Art Déco. De asemenea, a realizat reliefuri și sculpturi pentru unele clădiri publice cum ar fi Palatul Cioban³³ sau relieful *Constructorii* pentru fațada „Căminul muncitorilor”, devenit ulterior Casa Sindicatelor din Timișoara.

³² Bogată în informații biografice este mica monografie *Ferdinand Gallas* de Annemarie Podlipny-Hehn, Timișoara, 2002.

³³ Proprietarul acestui imobil, terminat în 1924–1926, avocatul român Pompiliu Cioban, a comandat pe fațadă un cioban cu fluierul și o țărancă cu un fus de tors în mână, tocmai pentru a-și afirma identitatea etnică.

A sculptat figuri alegorice pentru Farmacia Kun sau reliefuri cu scene de muncă pentru Podul din Piața Morii (astăzi Piața Sarmisegetusa) din Timișoara.

Dar mare parte din opera cunoscută a lui Gallas o constituie plastica mică, atingând subiecte dedicate vieții hedoniste sau mondene și creată în scop comercial. În aceste lucrări, stilul lui absoarbe eleganța formelor Art Déco (Fig. 12), iar modelul acestor lucrări pare să fi fost Ivan Meštrović, sculptorul croat care i-a fascinat pe mai mulți artiști români din perioada interbelică³⁴. Astfel, stilul său oscilează între un expresionism inspirat de Ernst Barlach (în sculptura *Rugăciune* (Fig. 13) și *Durere*, lucrarea ce a primit premiul I la Salonul Artiștilor Bănățeni, alături de *Cloșca*, relieful lui Romul Ladea) și estetismul, cursivitatea liniilor și eleganța decorativă din sculpturile din gips patinat sau glazurat, între care aș aminti *Nud cu balalaică*, *Dansatoare*, *Salomeea*, *Sursa vieții*, majoritatea din anii 1930.



Fig. 12. Ferdinand Gallas, *Madona*, 1930, gips patinat.



Fig. 13. Ferdinand Gallas, *Rugăciune*, lemn.

Pentru plăcerea sa și a prietenilor a făcut și câteva portrete-cap sau portrete în relief ale colegilor de breaslă, ale criticilor și literaților din cercul său. Între aceste lucrări se remarcă portretul lui Oskar Szuhaneck și al lui Albert Varga (având și o variantă de tipul portretului-relief „tondo”), autoportretul său, cunoscut doar după o fotografie în stadiul de modelaj în lut, portretele muzicianului Sabin Drăgoi, ale scriitorilor Else Kornis, Károly Endre, dar și Ady Endre. În aceste lucrări Gallas se dovedește un fin observator al psihologiei modelelor sale, adunând date necesare definirii caracterului celui portretizat, dar în același timp și un meseriaș desăvârșit în redarea expresiilor. Activitatea sa de sculptor a fost completată, pentru o scurtă durată, de cea de pedagog, la școala liberă de artă, inițiată de Albert Varga, unde activa alături de alți prieteni-artiști și chiar de activitatea de grafician pentru reviste, în special revista avangardistă *Periskop*, ce apărea în Arad³⁵.

³⁴ Atât Romul Ladea, cât și Ion Vlasiu se interesau de Meštrović, Vlasiu a făcut chiar o călătorie la Belgrad, în 1934, pentru a-i vedea lucrările într-o colecție particulară, apud Ileana Pintilie, *Ion Vlasiu și experiența artistică din Banat*, în albumul *Ion Vlasiu, 1908–1997*, Muzeul de Artă Târgu-Mureș, 2015, p. 19.

³⁵ Activitatea de ilustrator era răspândită printre artiștii timișoreni (Varga a făcut și el ilustrații), având la îndemână o presă bogată, în mai multe limbi; după 1933, Anastase Demian și Catul Bogdan au devenit două nume importante de ilustratori pentru revistele culturale românești.

Julius Podlipny (1898–1991) s-a remarcat prin aptitudinile sale artistice în timpul studiilor la Academia de Arte Frumoase din Budapesta, când a primit o bursă în vara anului 1918 pentru Colonia de la Baia Mare, în care profesorul său, István Réti, deținea un loc de seamă. În acest cadru este posibil să fi luat contact prima dată cu mediul artistic transilvănean, știut fiind că Baia Mare devenise un loc de întâlnire pentru artiștii dintr-un spațiu cultural mai larg – din Transilvania și din Ungaria alături de artiști români din Vechiul Regat. Este probabil ca în această scurtă ședere Podlipny să-i fi întâlnit pe Dávid Jándi și József Klein, artiști baimăreni făcând parte din aceeași generație cu el³⁶ și cu care avea afinități, în special tematic. Contactul cu acest mediu fertil, amestecat și boem, trebuie că l-a marcat, deși în prima parte a creației sale Podlipny nu s-a arătat a fi un peisagist. Interesul lui se îndrepta mai mult spre desen, spre grafică în general. După experiența baimăreană s-a întors la Budapesta pentru a-și continua studiile pe care le-a încheiat în 1924. În același timp și-a început cariera publică luând parte la expoziții (în special la prestigioasele saloane budapestane unde a primit mai multe distincții).

Influențat probabil de unii colegi timișoreni precum Béla Uitz sau Josef Schwerak, dar și datorită faptului că prietenul și colegul său Albert Varga se afla deja din 1925 la Timișoara, Julius Podlipny³⁷ s-a stabilit și el definitiv un an mai târziu. La început a împărțit același atelier cu Varga și au deschis împreună o școală liberă de pictură. Dar curând, prin plecarea lui Varga, își va pierde cel mai apropiat prieten și se va găsi singur în mijlocul unui oraș în care nu cunoștea pe aproape nimeni. Dedicat artei sale, Podlipny a lucrat mult și a început să expună mai întâi în propriul său atelier, apoi să participe la diferite expoziții locale, dar în primii ani s-a luptat cu greutatea materiale și cu nesiguranța câștigării existenței zilnice. A fost sprijinit moral și material de către istoricul de artă Ioachim Miloia, pe vremea aceea director al Muzeului Banatului, care l-a ajutat într-un moment de mare descumpănire. Miloia a scris despre creația lui, prezentându-l publicului timișorean și a achiziționat pentru colecția muzeului o serie importantă de lucrări.

La sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930, Julius Podlipny era deja un artist matur, stăpân pe mijloacele de expresie plastică, aparținând spațiului artistic și cultural al Europei Centrale, marcat stilistic de expresionism, cu unele accente cubiste. Portretele lui reprezintă bătrâni trudiți de o viață de muncă continuă, cu priviri triste, fără iluzii, dar păstrându-și totuși bonomia. Artistul nu face portretul cuiva anume, ci definește o anume categorie socială care se împărtășește din harul și din misterul vieții. Personajele lui umile, caracterizate doar din câteva trăsături de cărbune sau de conté, din linii și estompe care creează treceri fine și valori tonale, se profilează de regulă pe un fundal întunecat având un ușor nimb de lumină în jurul capului, ca o aură, un halou ce înobilează figurile acestor oameni simpli (Fig. 14).

Tematica creației lui Podlipny este restrânsă, artistul nedorind să o amplifice ci dimpotrivă, să o reducă, acumularea conducând la o repetare obsesivă și în final la o adâncire a semnificațiilor. El a tratat scene cu cerșetori melancolici, bătrâni surprinși la colțuri de stradă sau cu cerșetori-muzicanți. Unele dintre aceste lucrări se apropie în spirit de expresionismul german, în care refugiații, cerșetorii, vagabonzii și nefericiții abundă, cu trimitere la operele lui Ernst Barlach sau Käthe Kollwitz. Se deosebește totuși de aceștia printr-o interpretare mai puțin „tăioasă”, iar latura de critică socială este domolită de sentimentul de compasiune ce prevalează. Bătrânul cu armonica, cu privirea în pământ, din compoziția *Muzicant cerșetor* este de o asemănare izbitoare cu un personaj aproape identic din compoziția *Familie cântând* de Jándi, iar cerșetorea umilă, cu mâna întinsă și privirea piezișă ațintită asupra privitorului, amintește de alte lucrări de sorginte expresionistă. Podlipny a reluat o temă de o umanitate răscolitoare și asupra căreia a revenit în mai multe compoziții – orbii. Lucrarea din 1928 (Fig. 15) face trimitere la Breugel și prezintă doi bărbați ținându-se unul de altul și tatonând drumul cu bastoanele lor șovăielnice. Cadrul este simplu și sugestiv, alcătuit dintr-un drum pe marginea căruia se află un copac firav, iar deasupra personajelor se deschide un imens cer boltit, în „unde” concentrice spre un nucleu de lumină. Această lumină „cosmică” inundând totul creează un contrast și mai pregnant între cadru și personaje, marcate de o expresie tragică, rătăcită. Mai târziu artistul va relua motivul în *Cerșetori-muzicanți orbi* sau în *Familia de orbi*, exaltând bucuria unui cuplu de a avea un copil, ce apare în mijlocul compoziției ca o pată de lumină în brațele mamei.

Compoziția *Balul cerșetorilor* (1929), cu puternice accente grotești rezultând din contrastul dintre veselie și sumbră, subliniată de agitația lor ieșită din comun, de starea lor precară și de infirmitatea accentuată, este de asemenea influențată de expresionism. Artistul se arată atras de mulțime care, prin

³⁶ Despre cei doi artiști a se vedea Szücs György – Zwickl András, *Jándi Dávid*, Nagybánya Könyvek, MissionArt Gáléria, Miskolc, 1994 și Murádin Jenő, *Nagybánya. A festőtelep művészei*, Miskolc, 1994.

³⁷ Pentru mai multe referințe bibliografice, a se vedea Annemarie Podlipny-Hehn, *Julius Podlipny*, Bukarest, 1987.

diversitatea ei stridentă, pare să întruchipeze mai bine această idee de umanitate ce îl interesează și al cărei chip multiform îl caută. De aceeași factură stilistică apare și compoziția *Procesiune*, centrată asupra unui șir de oameni umili, unii infirmi, purtând cruci, prapori și icoane sub un cer aproape material, modelat de lumină și de umbră. Compoziția *Christ de tinichea*, aduce în prim-plan o mulțime pestriță de pelerini, pe un drum prăfuit, care adoră un crucifix ridicat în mijlocul unui câmp. În această compoziție lumina pare să construiască formele cu o duritate de cristal. Crucifixul, în contre-jour, se proiectează negru pe cerul luminos și dens, de o tranșantă „severitate”.

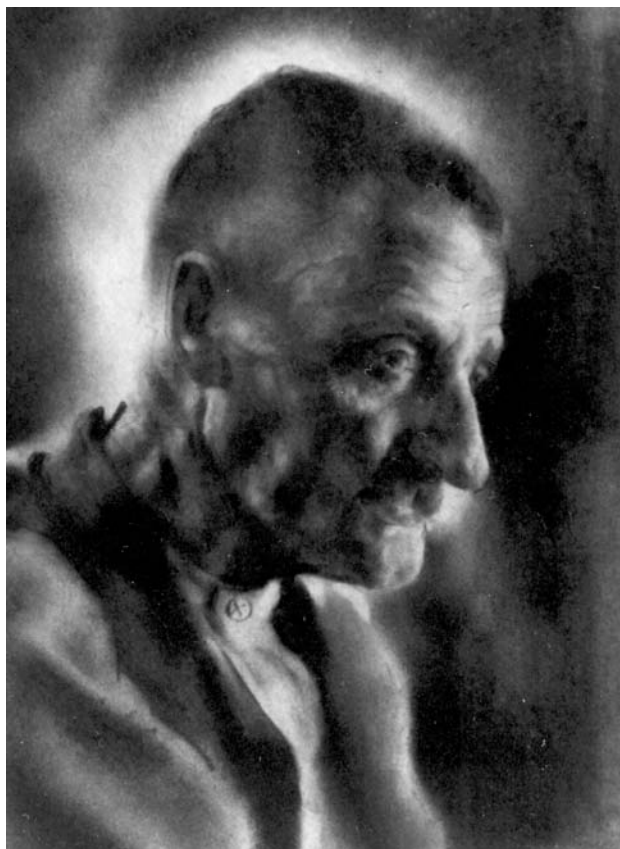


Fig. 14. Julius Podlipny, *Portret de bătrân*, studiu, conté pe hârtie.

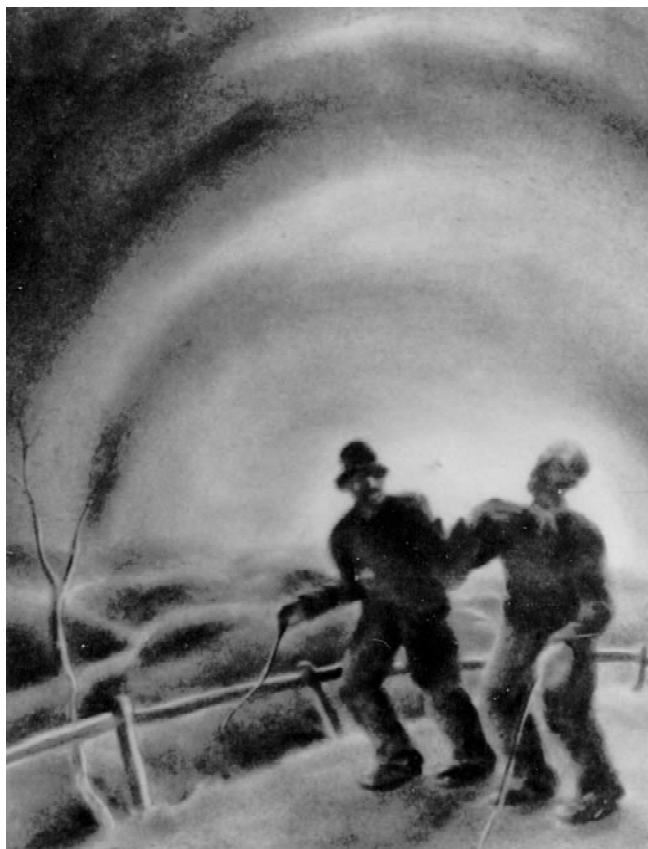


Fig. 15. Julius Podlipny, *Evlavie*, 1930, conté pe hârtie.

Exaltarea religioasă, chiar fervoarea mistică, alcătuiesc subiectul câtorva compoziții de la sfârșitul anilor 1920 și începutul anilor 1930, cum ar fi *Pieta*, *Călugări*, *Revelație*, *Evlavie* (Fig. 16), *Iuda* sau *Rabini în sinagogă*, prin care artistul dorește să transmită această stare excepțională, care îi cuprinde pe credincioși, stare ce devine pentru el o temă de meditație asupra condiției umane. Deși abordează o tematică religioasă, lucrările sale din această perioadă nu transmit un anume sentiment religios, ci unul mistic difuz, ce se conturează în raport cu complexitatea lumii privită ca un „cosmos”. Alături folosirea estompei este și mai accentuată decât de obicei, punând în evidență conflictul dramatic dintre lumină și umbră (*Iuda*).

Ca și Varga, Podlipny atacă și el, încă din studenție, tema autoportretului, iar disponibilitatea sa pentru acest gen probează interesul lui pentru o destăinuire în monolog a personalității sale sau a unui fragment autobiografic. Totuși autoportretul nu corespunde doar transcrierii unei stări psihice sau fizice, ci revelează adesea și importanța eului, lăsând să apară imaginea dorită a artistului despre sine. Uneori, tot sub influența expresionismului, artistul se prezintă fără menajamente exhibându-și infirmitatea – lipsa brațului drept. Astfel în *Autoportret cu proteză pentru braț* se reprezintă stând la masa de lucru, cu coala de desen și contélul pregătite pentru a începe să lucreze, în față se află, expusă provocator în prim-plan, proteza brațului drept, pierdută într-un tragic accident din copilărie. În alte autoportrete, el reia tipul de reprezentare tradițională, a artistului în atelier, cu modelul nud pozând sau, alături, vizitat de propriile-i personaje – un cuplu de bătrâni, ce revin obsedant în lucrările din tinerețe.



Fig. 16. Julius Podlipny, *Orbii*, 1928, conté pe hârtie.

Tehnica predilectă este aceea a conté-ului și a estompei prin care el potențează valorile tonale, dând în același timp lucrării o catifelare picturală. Înfruntarea dramatică dintre alb și negru pune în evidență simbolistica luminii, evidențiată în mai multe compoziții ale sale; astfel, în acest tip de reprezentări, artistul face trimitere la originea de natură solară, deci divină, a acestor halouri. În opera lui Podlipny se adâncește *complexul spectacular*,³⁸ în care percepția vizuală induce clarviziune și mai ales rigoare morală; *a vedea* se împletește cu *a ști*, asociere ce favorizează o rezolvare etică a conflictelor plastice. Abia mai târziu artistul adoptă culoarea, în pictura în ulei, în tonalități grave, iar ulterior în pastel, o tehnică mai potrivită spiritului său, îmbinând virtuțile graficii cu cele ale picturii.

Școala liberă de pictură, pe care Podlipny a condus-o încă de la începutul șederii sale în Timișoara i-a dat prilejul să-și dezvolte și să-și pună în lumină calitățile sale pedagogice cu totul excepționale, o adevărată vocație. Interesat tot mai mult de aspectele pedagogiei artistice, el a acceptat în 1934 postul de profesor la secția de desen a Școlii de Arte Frumoase, mutată din motive financiare de la Cluj la Timișoara. Înaintea sa acest post fusese ocupat de profesorul Alexandru Popp, un maestru al desenului academic. Dar ulterior, după desființarea Școlii, Podlipny a continuat să țină cursuri de desen în propriul său atelier, urmărind atent și cu pasiune dezvoltarea unor tineri pe care i-a ajutat să ajungă artiști³⁹.

Noul deceniu care se deschidea a adus la Timișoara o activitate artistică și expozițională intensă, revigorată de organizarea Salonului artiștilor bănățeni, începând cu 1930, eveniment la care au fost invitați mai mulți artiști, unii veniți din alte centre. La prima ediție expuneau alături F. Ferch, A. Ciupe, E. Lenhardt, J. Podlipny, R. Ladea, F. Gallas, dar în anul următor Aurel Popp din Satu-Mare, Arthur Verona din București, Ion Isac, Corneliu Liuba, A. Litteczky, Diodor Dure, O. Szuhaneck, toți din Timișoara. Astfel mediul artistic local a devenit, în anii '30, mult mai divers și mai activ, prin întoarcerea acasă de la studii a

³⁸ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarii*, București, 1977. A se vedea Cartea întâi despre *Regimul diurn al imaginii*, p. 79 și urm.

³⁹ Numele celor care au beneficiat de lecțiile lui artistice alcătuiește un lung șir; referințe pot fi găsite în Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate...*, Capitolul IV. *Julius Podlipny – artist și profesor*, p. 101–109.

altor tinere talente, cum ar fi de exemplu Andreas și Franz Ferch, care studiaseră la Academia de Arte Frumoase din Dresda, Aurel Ciupe, cu studii la Paris și la Roma, Romul Ladea, ce venea și el în aceeași perioadă de la Paris. Atât Ciupe, cât și Ladea erau născuți în Banat și de aceea erau prezenți în aceste expoziții din oraș, chiar dacă locuiau la Cluj (din 1926 deveniseră profesori la Școala de arte frumoase). Marcați de post-impresionism, în pictura lor de peisaj, productivi și implicați în nenumărate expoziții, au fost și Ion Isac și Corneliu Liuba, amândoi profesori de desen în oraș.

Viața artistică și culturală din Timișoara prinsese un contur mai clar în această perioadă, se diversifica și la nivel instituțional prin venirea la conducerea Muzeului Bănățean, în 1928, a istoricului de artă Ioachim Miloia,⁴⁰ care a contribuit la profesionalizarea instituției și la deschiderea ei nu numai spre cercetarea artei medievale din Banat, ci și spre arta actuală. El a început să scrie cronici plastice, ilustrate cu lucrări ale artiștilor în „Analele Banatului”, revista inițiată de el nu doar pentru studii muzeale, a început să achiziționeze lucrări de artă contemporană pentru colecția muzeului și să îi promovează pe artiști. În același timp și-au făcut apariția și colecționari autohtoni de artă, consecvenți și dăruți, așa cum a fost omul de cultură Virgil Birou⁴¹. El va fi un apropiat al tinerilor pictori veniți în oraș odată cu mutarea Școlii de Arte Frumoase, în 1933. Birou era prieten vechi cu Romul Ladea, dar s-a interesat îndeaproape și de Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Anastase Demian, ca și de mai tinerii artiști care se formau la această instituție (Ion Vlasiu, Ștefan Gomboșiu, Tasso Marchini, Eugen Gâscă). Mai ales pentru aceștia, aflați într-o situație materială precară, achizițiile făcute de Birou au fost uneori providențiale⁴². În oraș au apărut tot mai multe reviste culturale – „Fruncea”, din 1934, director Nicolae Ivan, „Luceafărul”, începând cu 1935 sub direcția lui Aurel Cosma jr., ziarul „Vestul” (dar care se interesa și de știrile culturale), revista Institutului Social Banat-Crișana, înființată în 1932. În afară de oamenii de cultură consacrați – Ioachim Miloia, Virgil Birou, Aurel Cosma etc. – artiștii scriau și ei cronici plastice (Ion Vlasiu, Ștefan Gomboșiu) sau ilustrau revistele, Catul Bogdan și Anastase Demian fiind cei mai activi în această direcție.

Mutarea Școlii de Arte Frumoase de la Cluj la Timișoara, în 1933, a adus o energie nouă și proaspătă mediului artistic local și a contribuit la omogenizarea diferitelor tendințe artistice (de tipul expresionismului), venite atât din Europe Centrală și din Germania cu cele pătrunse în arta românească prin intermediul culturii franceze și a Parisului. În contact cu marile centre artistice, artiștii români au asimilat ideile avangardei, „îmblânzită” între timp și adusă la nivelul de înțelegere al unui public mai conservator. Artiștii au creat sinteze stilistice originale prin utilizarea surselor de inspirație locală, transpuse însă în limbajul modernist. Cel puțin două exemple pot fi menționate din rândul profesorilor-artiști: pictorul și graficianul Anastase Demian și sculptorul Romul Ladea.

Demian (1899–1977)⁴³ a fost unul dintre cei mai originali și dotați ilustratori, colaborator al cunoscutelor reviste culturale „Societatea de mâine” de la Cluj, „Gândirea” de la București și „Luceafărul” din Timișoara. Stilul său a devenit recognoscibil atât prin cursivitatea și eleganța liniei, cât și prin tematica aleasă, inspirată din spațiul spiritual al satului românesc, îmbinând elemente preluate din realitate cu personaje inspirate din basme sau balade populare. Urmărit de idealul unei frumuseți exemplare, a creat o nouă mitologie a spațiului autohton rural, conturat ca un tărâm vag, suspendat în afara timpului, nealterat de schimbările brutale aduse de civilizația modernă și în care personajele sunt mai presus de pasiunile pământești, bucurându-se de o viață fericită, plină și roditoare. Această viziune bucolică nu este însă scutită de o umbră de melancolie, ce învăluie uneori personajele sale.

⁴⁰ Ioachim Miloia (1897–1940) avea un doctorat în istoria artei la Universitatea din Roma, dar studiasă și la Academia de Belle-Arte din capitala Italiei, ceea ce i-a permis să fie nu numai istoric de artă, ci și pictor de artă religioasă și restaurator. A desfășurat o intensă activitate de cercetare și de salvare a unor importante bunuri culturale din Banat, în special de artă medievală.

⁴¹ Virgil Birou (1903–1968) a fost un scriitor și un fotograf care și-a orientat întreaga lui activitate spre lumea satului Banatului de munte, din zona Cărașului. A adunat mărturii culturale despre regiunile arhaice ale Banatului, inițiind diferite studii antro- și etnografice. Printre cărțile scrise de el amintim *Năzuințe și realizări. Etape din viața culturală bănățeană* iar, în 1944, *Crucile de piatră de pe Valea Cărașului*.

⁴² Aș menționa episodul „Boemei timișorene” din vara anului 1934, în care Ștefan Gomboșiu (atunci secretarul Școlii de Arte Frumoase) a rămas în atelierele instituției, împreună cu Ion Vlasiu și cu Eugen Gâscă, pentru a lucra; vezi Ileana Pintilie, *Timișoara între tradiție și modernitate...*, loc. cit., p. 79–86.

⁴³ Demian s-a născut la Budapesta într-o familie de macedo-români și a început studiile de artă în 1919 la Școala de Arte Frumoase din București, apoi la Roma și la Paris, unde, în afară de Academie Julian, a frecventat „Atelierul artelor sacre”, coordonat de Maurice Denis. La recomandarea acestuia a decorat o biserică din Mézières (1923), iar în țară a devenit profesor la Școala de Arte Frumoase din Cluj încă de la înființare, în 1925. Cu subiecte culese din împrejurimile Clujului – portrete de copii din Feleac – a deschis o primă expoziție la București (sala „Mozart”), impunându-se prin originalitatea stilului său.

Demian a fost considerat adesea creatorul stilului național în grafica românească, depășind însă condiția de decorator și de ilustrator, așa cum observa cu acuitate Victor Ieronim Stoichiță⁴⁴. El prefera desenul pentru ilustrații, exaltând virtuțile liniei și ale conturului cu ajutorul tușului sau al temperei. Linia lui este sinuoasă, suplă, formele sunt gingașe, compoziția are de regulă o tentă decorativă, de o remarcabilă simplitate (Fig. 17, 18). Adaptate spațiului tipografic, desenele lui de mici dimensiuni se transformă în vignete, completând paginile revistelor. Pentru aceste calități stilistice, pentru întreaga lui viziune artistică, Demian a fost apreciat de Lucian Blaga, care îl considera cel mai talentat ilustrator și îl prețuia în mod deosebit.



Fig. 17. Anastase Demian,
Afiș pentru Expoziția internațională a copilului, 1932.



Fig. 18. Anastase Demian,
Afiș pentru Expoziția artiștilor plastici ardeleni, 1930.

Dar Demian a fost și un pictor și un artist decorator practicând arta murală, pe care a încercat să o înnoiască, îmbinând austeritatea stilului bizantin cu un stil decorativ mai degajat, lipsit de crisparea academistă a epigonilor. Înclinația pentru decorativ l-a determinat să studieze și să se ocupe și de pictura murală, o temă pe care a îndrăgit-o deoarece era profund legată de tradiția picturii post-bizantine românești. În afara studiilor dedicate picturii murale, realizate în Franța, Demian a călătorit în 1928 la Athos, în Grecia, pentru a aprofunda pictura bizantină. Aceste cercetări i-au fost de real folos transformându-l într-un artist muralist de excepție. Ulterior, el a pictat cupola catedralei ortodoxe din Cluj (1931–1933), arcul absidei altarului din biserica mitropolitană din Sibiu, catedrala din Sighișoara, o biserică ortodoxă în Brașov, catedrala ortodoxă din Timișoara (1940–1946), fiind invitat de asemenea să picteze pentru Regina Maria capela „Stella Maris” în incinta reședinței regale din Balcic (1930). Caracteristice pentru pictura lui rămân figurile delicate ale îngerilor – o sinteză între chipurile adolescente și tipologiile grațioase ale femeilor – sau imaginea emoționantă a Fecioarei cu pruncul Iisus în brațe⁴⁵. Personalitate complexă, cu multiple disponibilități și o mare mobilitate plastică, Demian este un artist modern, care s-a dedicat necondiționat artelor decorative revalorificându-le.

⁴⁴ Victor Ieronim Stoichiță, *Anastase Demian – un „scriptor”*, în *Arta*, București, nr. 4/1981.

⁴⁵ Exemplul cel mai elocvent în acest sens rămâne pictura Catedralei ortodoxe din Timișoara.

Dacă Demian a adus în fața publicului un stil care exprima o finețe aproape feminină, Romul Ladea (1901–1970)⁴⁶ în schimb s-a făcut cunoscut prin energia gestului său artistic și prin forța reținută a unor tensiuni interioare, ce îi caracterizează personajele. El a fost considerat unul dintre cei mai originali și mai talentați sculptori din perioada interbelică, „plăsmuitorul ideal al unei adevărate mitologii transilvănene”,⁴⁷ care a avut ca sursă de inspirație lumea satului bănățean, cu miturile și cu legendele sale, transpusă însă în formele artei moderne. La început a fost influențat de expresionism, un curent artistic venit prin intermediul artei germane sau central-europene, ulterior stilul său devine mai așezat.

Spre deosebire de alți artiști ale căror tatonări se întind pe o perioadă lungă de timp, Ladea s-a regăsit încă din perioada începuturilor sale (1922–1926), iar primele lucrări poartă deja amprenta personală a unui stil nou, devenit în scurt timp inconfundabil în arta românească modernă. Din această perioadă, marcată de călătoriile de studii, de șederea la Paris, de căutări personale, dar și de oarecare influențe venite din exterior (sculptura lui Meštrović) datează un prim grup de lucrări, dintre care *Maternitate* (1924) (Fig. 19) se remarcă prin stilul aproape decorativ, cu o elegantă linie cursivă, integrând într-un tot, volumele delicate ale corpului femeii și ale copilului pe care-l ține în brațe. Influența expresionismului apare vizibilă într-o serie de câteva sculpturi de dimensiuni reduse, cu o tematică socială amintind de Ernst Barlach (*Invalidul*, 1926). Deformările și distorsionarea volumelor, elansarea proporțiilor, accentuarea mimicii feței se regăsesc și în bustul lui *Simion Bărnuțiu* (1928) (Fig. 20), un studiu pregătitor în gips, în care artistul dorea să dea expresie materială acelei neliniști ce trebuie că îl stăpânea pe cărturarul transilvănean înfruntând greutățile luptei pentru libertate. În viziunea lui Ladea, Bărnuțiu apare ca un nou Don Quijote măcinat de un ideal greu de atins, erou tragic sortit sacrificiului. Lucrarea, azi pierdută, inaugura o lungă serie tematică, finalizată cu două monumente publice la Șimleul Sivaniei.

După încheierea studiilor la Paris și revenirea lui Ladea în țară, la catedra de sculptură a Școlii de Arte Frumoase din Cluj, în creația lui se conturează câteva direcții tematice gravitând în jurul *eroicului*, înțeles însă diferit de retorica binecunoscută a sculpturii vremii. Eroul este, în viziunea lui, atât o personalitate istorică, mai ales legată de istoria Transilvaniei sau a Banatului (Avram Iancu, Horia, Cloșca), o personalitate culturală cu un rol public recunoscut (Petru Opincă, Ion Popovici Bănățeanul, Xenopol, poetul Lucian Blaga), cât și o figură legendară descinzând din tradițiile folclorice (Iovan Iorgovan, „Strâmbă lemne”). Prin acest gen de lucrări Ladea încerca să găsească un limbaj propriu care să „împace” tradiția cu spiritul modern. Această etapă artistică a deschis calea unui stil personal, plin de vigoare, exprimat mai ales prin cioplirea în lemn, ulterior turnarea în bronz, care atenuează asperitățile și muchiile aspre ale materialului.

Lumea satului bănățean, de care Romul Ladea a fost mereu legat, i-a rămas vie în amintire furnizându-i o anume tipologie pe care o regăsim atât în portrete, cât și în personajele legendelor populare. În viziunea lui *țaranul bănățean* (Fig. 21) este mândru, orgolios, ironic, trăsăturile de caracter fiind exprimate de fizionomia severă. Acest prototip uman, emanând o spiritualitate aparte, independentă, dacă nu chiar rebelă, reapare în figura legendarului *Iovan Iorgovan* (Fig. 22), erou popular din sudul Banatului, care se luptă cu balaurul, făptură a întunericului și pe care-l învinge asemenea unui sfânt Gheorghe autohton. Încercările de a defini plastic acest erou se traduc în opera lui Ladea prin mai multe variante la aceeași temă. *Autoportretele* (Fig. 23) alcătuiesc pentru Ladea o temă de referință pentru perioada de tinerețe, exploatând expresivitatea trăsăturilor ușor fruste. Figura este serioasă până la severitate, atitudinea mândră și ușor distantă. Artistul se reprezintă pe sine ca o creatură neobișnuită, cu părul vâlvoi, fruntea încrețită, bărbia ridicată înainte sau lăsată în piept și buzele strânse, exprimând neliniștile și temerile personale.

În anii 1940 tematica lucrărilor sale evoluează către afirmarea valorilor general umane, mai ales a dragostei și a înțelepciunii, iar stilistic sculptura lui se îndreaptă spre o formă mai clasică, echilibrată. Din această perioadă datează o serie de portrete ale mamei sale, privită cu multă duioșie, ca o făptură legendară, dar și ale soției și ale copilului, exprimând tandrețe și senzualitate. Semnificativ pentru schimbarea stilistică petrecută în această nouă etapă este reliefurile în lemn *Legendă* (1940), conținând mai multe trimiteri la personajele sale favorite. Așa cum a observat cu justețe Eugen Schileru opera lui Ladea „s-a încheat ca un fruct al armoniei dintre sensibilitate și inteligență”⁴⁸ evoluând de la izbucnirea tumultuoasă din perioada tinereții până la împlinirile calme ale maturității, dar exprimând cu sinceritate același crez artistic nealterat de trecerea anilor.

⁴⁶ Ladea a început să studieze, asemeni lui Gallas, la Școala de Arte și Meserii din Timișoara, în 1922, apoi, în anul următor, la Școala de Arte Frumoase din București și, în cele din urmă la Paris, la Academia Julian, iar, ulterior, a trecut prin atelierul lui Brâncuși, cu care însă nu a rezonat.

⁴⁷ Gheorghe Vida, Fișă de dicționar, *Dicționarul sculptorilor din România. Secolele XIX–XX*, editura Academiei Române, vol. II. Lit. H-Z, p. 90.

⁴⁸ Eugen Schileru, „Însemnări despre artist”, în catalogul *Romul Ladea*, Muzeul de Artă, Cluj, 1971.



Fig. 19. Romul Ladea, *Maternitate*, 1926, marmură.



Fig. 20. Romul Ladea, *Simion Bărnuțiu*, 1928, fotografie din atelier.



Fig. 21. Romul Ladea, *Țăran bănățean*, fotografie din atelier.



Fig. 22. Romul Ladea, *Iovan Iorgovan*, relief lemn.

Fig. 23. Romul Ladea, *Autoportret*, 1927, lemn cioplit.



Odată cu Școala de Arte Frumoase a poposit în Timișoara și Catul Bogdan (1897–1978), un artist făcând parte din aceeași generație cu Demian, Ladea și Ciupe. Format la Paris, unde a urmat pictura la École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (între 1920–1923) și simultan cursurile de frescă ale lui Paul Baudouin la academia liberă „La Grande Chaumière, Bogdan s-a dedicat cu pasiune, în anii 1930, picturii de șevalet, dar și frescei. În anii de studiu a dobândit disciplina observației și elementele unei metode artistice, dar această perioadă s-a situat mai ales sub semnul revelației artei lui Cézanne și a lui Bonnard. De la primul, Catul Bogdan și-a însușit obiectivarea percepției și un echilibru între senzație și transpunerea ei în formă. Astfel, ideea de „motiv plastic” va deveni un principiu de referință în pictura lui, punctul de pornire și sursa de inspirație creatoare. Pictura lui Pierre Bonnard a intuit-o dintr-o dată, întrucât se simțea apropiat de universul acestui artist sensibil, calm, intimist.

Catul Bogdan a fost atras de peisajul citadin mai mult decât de natura sălbatică. Sensibil la farmecul metropolei, la pulsul acesteia, el s-a remarcat încă din perioada pariziană cu teme frecvent întâlnite la majoritatea artiștilor moderni. Peisajul citadin pătrunsese ca o temă de actualitate și în pictura românească, odată cu avangarda, și a fost dezvoltată în perioada interbelică în opoziție cu tradiționalul peisaj rural de factură postgrigoresciană. La Paris Catul Bogdan a pictat câteva dintre locurile emblematice ale capitalei, printre care se număra și Pont-Neuf. Subiectul se regăsește și la alți artiști români, unii colegi de generație cu el (Aurel Ciupe). În viziunea lui C. Bogdan, celebrul pod parizian apare monumental, pus în valoare de o construcție riguros geometrică, artistul fiind atras de efortul creator al omului și mai puțin de pitorescul naturii revărsate pe malurile Senei. Mult mai destins, peisajul *Pe Sena*, expus împreună cu *Pont-Neuf* la Salonul Oficial din 1930 la București, prefigurează o anumită stare de reverie în fața naturii și o anume spontaneitate creatoare care va deveni definitorie pentru peisajele ulterioare ale artistului.

Începând cu 1930 în pictura lui Catul Bogdan se disting două tendințe opuse: prima acordă prioritate formei, volumului bine conturat și construit aproape geometric, în timp ce a doua exprimă o înclinație tot mai pronunțată spre culoare, spre forma colorată expusă luminii, conform cu temperamentul și înclinațiile lirice ale pictorului. Astfel, în paralel cu pictura în ulei, el va folosi din ce în ce mai des pentru peisaj tehnicile de notație rapidă precum acuarela, guașa sau laviul, tendință ce se accentuează în perioada timișoreană.

Aceste peisajele sunt mult mai libere, părăsind factura cézanniană adoptată la Paris și experimentată în anii imediat următori debutului. Artistul tratează motivul plastic în mase mari, intervenind cu unele detalii aplicate ulterior, cu un duct mai fluid și mai vibrat al liniei sau al pastei, în cazul picturii în ulei, încercând întrepătrunderi și curgeri de culoare asemănătoare cu acuarela. Peisajele sunt aproape în exclusivitate citadine reprezentând cel mai adesea acoperișuri, case, grădini, curți interioare străjuite de copaci, cu o insistență asupra acelorași detalii repetate cu mici variațiuni. Viziunea monumentală de la început se risipește, artistul este atras de notațiile rapide, sugerând prospețimea percepției.

Peisajele citadine ale lui Catul Bogdan nu au nimic eroic, nu consemnează locuri importante ale memoriei, nici măcar scene cotidiene. În aceste lucrări se întrezărește o undă de melancolie și de singurătate, deoarece viața lipsește, casele sunt închise, grădinile și străzile pustii. În aceste lucrări, privirea indecisă selectează fragmente, oprindu-se asupra unor străzi de la periferie – *Cartierul Fabric din Timișoara* (Fig. 24) sau *Peisaj*, reprezentând piața cartierului Elisabetin, văzută însă dinspre curțile interioare ale unor imobile (Fig. 25).

Un alt gen în care C. Bogdan s-a afirmat cu succes a fost cel al picturii în frescă, gen considerat închis, dependent de dogma ortodoxă, neputând să depășească „erminiile” bizantine; pictura în frescă a început să fie reconsiderată mai ales după anii 1920, când a fost inițiată o campanie de construire de noi biserici ortodoxe, mai ales în Transilvania și în Banatul. Cu generația lui Catul Bogdan și Anastase Demian, ambii cu studii de arte decorative și frescă în Franța, a fost inaugurat un nou stil în pictura monumentală bisericească. Artiștii sunt nevoiți să respecte canoanele, dar aduc o umanizare a reprezentărilor iconografice, o transpunere mai elegantă a formelor neo-bizantine, ținând cont de un decorativism modern, mai suplu. Catul Bogdan a pictat în frescă în anii 1930 absida altarului catedralei ortodoxe din Cluj și a bisericii din cartierul Mehala din Timișoara, precum și biserica din Cerghid (Mureș), iar în ulei iconostasul vechii catedrale ortodoxe din Timișoara (1935).

Pe lângă pictură de șevalet și pictură murală, Catul Bogdan s-a dedicat cu pasiune ilustrației pentru revistele de cultură din Cluj și Timișoara, decorând ani de-a rândul numere din „Societatea de mâine” și din „Luceafărul”. Ilustrațiile lui abordau mai ales teme religioase, apropiate stilistic într-o oarecare măsură de pictura murală, pe care o realiza în acea perioadă. Ca și în cazul lui Demian, ilustrațiile lui Catul Bogdan încercau să îmbine o viziune plastică modernă și tradiția bizantină. Evoluând în contextul transilvănean, arta lui Catul Bogdan și-a găsit un drum propriu între tradiție și „modernitatea cuminte” refuzând experimentele avangardiste. Pictura lui aduce, în acea perioadă, o notă caldă, intimistă, vibrația unei sensibilități autentice, preocuparea pentru cizelarea mijloacelor „tradiționale”.



Fig. 24. Catul Bogdan, *Cartierul Fabric din Timișoara*, 1933, ulei pe pânză.



Fig. 25. Catul Bogdan, *Peisaj din Timișoara*, 1947, acuarelă pe hârtie.

Aurel Ciupe (1900–1988) provenea din Lugoj, iar pentru formația lui artistică un rol determinant l-a jucat pictorul Virgil Simionescu. Talentul i-a fost recunoscut de timpuriu, astfel încât în 1919 s-a înscris la Școala de Arte Frumoase din București, admis direct în anul IV, în clasa pictorului Ipolit Strâmbu; în capitală a devenit coleg cu alți ardeleni precum Anastase Demian și Traian Bîlțiu-Dăncuș. Cu o bursă din partea Consiliului Dirigent a plecat la Paris, studiind la Academia Julian, pe care o frecventa dimineața, beneficiind de corecturile lui Pierre și Paul Albert Laurens, iar după-amiaza lua parte la cursurile de la Academia „La Grande Chaumière”, care erau fără corectură. În vara anului 1920 a făcut o călătorie de studii la Roma menită să-i completeze deschiderea culturală. În 1922 s-a înscris la Școala de Arte Frumoase din Iași, obținând diploma în anul următor, în clasa profesorului Octav Băncilă, iar în toamnă lui 1923 se afla din nou la Roma pentru a obține o a doua diplomă. În 1924, după terminarea studiilor, a deschis prima expoziție personală în Lugojul natal.

În anul 1925 a fost numit profesor la Școala de Arte Frumoase din Cluj, completând grupul tinerilor artiști deveniți profesori. După un scurt episod când este custode, apoi director al Pinacotecii din Târgu-Mureș, va reveni la Timișoara în calitate de profesor, ajungând în timpul războiului director al Muzeului Banatului, urmându-i lui Ioachim Miloia, dispărut în 1940.

Aurel Ciupe s-a format în ambianța post-impresionistă de orientare cézanniană, în care pentru el predominantă era construcția formei, echilibrul și rigoarea compozițională. Impresiile sensibile sunt trecute prin filtrul rațiunii astfel încât nota distinctivă a picturii sale a devenit cerebralitatea sau mai exact pendularea între sensibilitate și raționalitate. Pictorul s-a dedicat peisajului, considerând că prin intermediul lui se poate confrunța nemijlocit cu realul și își poate decanta sentimentele, făcând loc unei reprezentări mai obiectivate. În viziunea lui plastică, el optează pentru forma construită, pe care lumina o învâluie într-o atmosferă cromatică unitară, așa cum apare în lucrările realizate în Franța, lucrări de o mare limpezime și acuratețe stilistică (*Pont-Neuf*, *Peisaj din Saint-Tropez*). Această viziune se amplifică în perioada imediat următoare, din 1927–1930, mai ales în seria de peisaje de la Luncani, în care așterne culoarea în straturi groase, cu spaclul, uneori intervenind cu unele contururi negre care închid sever formele, în timp ce cromatica, dominant rece, amintește de o materie densă, vitroasă. *Case la Luncani* sau *Timișul la Lugoj* (Fig. 26) sunt lucrate în această tehnică, cu multă vigoare, sugerând o atmosferă densă, intensă, inspirată poate și din experiența sa artistică trăită în Colonia de la Baia Mare.



Fig. 26. Aurel Ciupe, *Malul Timișului*, 1936, ulei pe pânză.



Fig. 27. Aurel Ciupe, *Două figuri*, 1928, ulei pe pânză.

Mai târziu Ciupe va relua obsesiv câte un motiv plastic repetându-l (seria de lucrări intitulate *Peisaj la Poiana Mărului*); peisajul, privit de fiecare dată din alt unghi, reprezintă de obicei o mică localitate, dominată de un munte, amintind de celebrul motiv plastic al lui Cézanne, *Muntele Sainte-Victoire*. Artistul pictează în tonalități închise de verde și de albastru de Prusia renunțând la cuțitul de paletă și lucrând cu pensule late, în tușe scurte, nervoase, așezate oblic și construind planurile mari, precum și suprafețele obiectelor.

Perioada imediat următoare, a anilor 1930, relevă interesul crescând al artistului pentru figura umană, mai ales feminină, exprimat prin portrete sensibile, în special cele ale soției, portrete tratate sobru, cu linii elegante, epurând detaliile de prisos. O lucrare importantă pentru această etapă se intitulează *Două figuri* (Fig. 27) și îl reprezintă pe artist în fața șevaletului alături de soția sa. Personajele sunt prezentate statuar într-o atmosferă atemporală și într-un peisaj evocat sumar, redus la forme geometrice de bază. Lumina tranșantă accentuează muchiile obiectelor și sporește impresia de rigoare geometrică de care sunt cuprinse și cele două figuri. În *Pălăria galbenă* portretul soției depășește simpla observație psihologică, pictorul străduindu-se să transmită o stare de beatitudine provocată de euforia culorii și a luminii intense, solare.

Pe urmele lui Cézanne, Aurel Ciupe pictează și el naturi statice cu fructe sau cu obiecte uzuale construind formele, în care se insinuează geometrii delicate, realizând niște compoziții dense, în tonalități grave, datorate mai ales fundalurilor întunecate. Obiectele din naturile statice par supuse trecerii timpului și ca atare privite cu o umbră de melancolie.

Disputa inițială între raționalitatea,⁴⁹ care domină instinctul pictural, a alimentat cu un suflu nou, ușor polemic, opera lui Ciupe făcând ca arta lui să nu pară niciodată facilă, ci vie în spirit. El s-a menținut mereu în această zonă a unei tensiuni, lăsând o operă originală, creată cu inteligență.

În concluzie, Banatul a fost un spațiu multicultural care a dat naștere unei culturi artistice central-europene, în care temele artei și formele stilistice au rezultat din împletirea surselor locale cu cele venite din metropolele artei, iradiind spre periferii. În acest spațiu, Timișoara a fost, în perioada interbelică și ulterior, un centru al modernității, deținând o poziție exemplară prin civilizația urbană avansată, dar și prin aportul artiștilor, formați în spiritul actualității. Aceștia au căutat soluții vizuale originale, pornind de la tradițiile locale, de la propriile lor direcții și teme de interes, trecute însă prin experiența modernității, asimilate temeinic. Spre deosebire de Transilvania, în care aportul artiștilor maghiari a fost mai substanțial, în Banat și în Timișoara nu se distinge în mod special această contribuție, iar spiritul multicultural, deschis spre o cultură plurietică, domină orice alte tendințe naționale.

⁴⁹ *Catalogul expoziției retrospective Aurel Ciupe*, București, 1980.

PORTRETE ÎN TIMP ALE AVANGARDEI BASARABENE (I)

de TUDOR STAVILĂ

Résumé. Les derniers temps, en Europe et en Russie sont apparus plusieurs monographies et catalogues qui illustrent les expositions consacrées à l'avant-garde de la période de l'entre-deux-guerres. En Roumanie, les problèmes de l'art de l'avant-garde, sous divers aspects, ont été étudiés par Ioana Vlasiu, Erwin Kessler, Magda Cârneci, Catalina Macovei, Ion Mădălina Lascu, Ion Pop et d'autres chercheurs.

L'article porte sur l'art de l'avant-garde bessarabienne. Bien sûr, dans cet art on ne peut pas trouver de noms tels que Marcel Iancu, Victor Brauner, Max Hermann Maxy, Jules Perahim ou Arthur Segal mais certains aspects périphériques de l'art de l'avant-garde européenne peuvent être identifiés dans la création d'Auguste Baillayre, d'Ana Asvadurova-Ciucurenco, de Tania Șeptelici-Samoilă, mais aussi dans l'œuvre des Bessarabiens qui ont émigré en France et en Allemagne – y compris dans les peintures de Gregoire Michonze, d'Antoine Irisse ou dans les sculptures de Moisey Kogan.

Keywords: Bessarabia, Romania, interwar period, Bucharest, France, Germany, vanguard.

În ultimele decenii, au văzut lumina tiparului mai multe monografii și cataloage consacrate avangardei românești din perioada interbelică. Sub diverse aspecte, istoria și provocările avangardei au fost introduse în circuitul științific de către Ioana Vlasiu¹, Erwin Kessler², Magda Cârneci, Cătălina Macovei³, Mădălina Lascu⁴ și Ion Pop⁵.

Apărute la sfârșitul secolului al XIX-lea și în primul deceniu al secolului al XX-lea, premisele avangardei se bazau pe transformările limbajului plastic, generate de simbolism, și erau situate în opoziție cu orientările tradiționaliste din artele vizuale.

În pofida faptului că arta basarabeană nu a avut artiști de talia lui Marcel Iancu, Victor Brauner, Max Hermann Maxy, Jules Perahim, Arthur Segal – activi în România interbelică – sau de talia unor somități ale artei ruse ca Pavel Filonov, Kasimir Malevici, Wassily Kandinsky și Natalia Goncearova, anumite aspecte periferice ale avangardei europene pot fi identificate și în creațiile pictorilor basarabeni din perioada interbelică.

Pentru noi, această problematică are tangență directă cu prezența – destul de importantă – a artiștilor plastici basarabeni în mediile culturale europene, cauzele plecării lor la studii în străinătate și a implicării lor în procesul artistic european fiind diferite. La baza acestei migrații stau, evident, condițiile istorice, deoarece în primele decenii ale secolului al XX-lea, în afară de pictorii etnici ruși, au plecat și mulți evrei din toate periferiile Imperiului Țarist. Dacă, în primul caz, cei care au plecat erau cei care nu au acceptat revoluția rusă, în al doilea caz, plecarea a fost dictată de restricțiile de ordin legislativ îndreptate contra evreilor de către guvernele Rusiei țariste.

Istoricul constituirii unei asemenea situații devine clar, dacă ne amintim că în legislația rusă din perioada țaristă a existat noțiunea de „zonă de rezidență” (rus.: „черта оседлости”), special prevăzută pentru etniciei evrei. Începuturile acestui fenomen țin încă de timpurile Ecaterinei a II-a, când a fost emis *Ucazul din 1791*, prin care se specifica unde poate locui și activa populația evreiască de pe întreg teritoriul Imperiului,

¹ Ioana Vlasiu, *Anii '20 tradiția și pictura românească*, București, 2000, 160 p.

² *Culorile avangardei. Artă în România. 1910–1950*. Curator-Erwin Kessler, București, Institutul Cultural Român, 2008, 284 p.

³ Magda Cârneci, Cătălina Macovei, *Rădăcini și ecouri ale avangardei în colecțiile de grafică ale Bibliotecii Academiei Române*. Catalog, Biblioteca Academiei Române, 2011, 74 p.

⁴ Mădălina Lascu, *Imaginea orașului în avangarda românească*, București, 2014, 420 p.

⁵ Ion Pop, *Avangarda românească*, București, Editura Academiei Române, 2015, 1668 p.

document care a funcționat până în 1917. Această legislație era în vigoare și pe teritoriile anexate de Rusia țaristă: în Regatul Poloniei, în Lituania, în Belarusia, în Basarabia și în guberniile din sudul actualei Ucraine⁶. Un aspect important al acestei legislații ținea de interdicțiile, privind studiile, impuse tinerilor evrei, pentru care erau introduse cote cantitative de admitere în învățământul superior. Astfel, după legea din 1880, norma procentuală a studenților evrei nu trebuia să depășească 3% – în capitale (Petersburg și Moscova), 5% – în alte orașe – și 10% – în limita „zonelor de rezidență”. În consecință, tinerii evrei plecau la studii în Germania sau în Austro-Ungaria, unde, în universități, se vorbea limba germană – apropiată de limba lor maternă, idiș, care era, de fapt, un dialect al primei. Ulterior, după studii, mulți dintre acești studenți se întorceau în Rusia și aderau la mișcarea revoluționară, integrându-se în celulele *narodniciste*⁷.

Antisemitismul de stat s-a acutizat în Rusia în anii ce au precedat și care au urmat primei revoluții ruse din anii 1905–1907, când, odată cu apariția așa-numitelor *sute negre*, au fost organizate circa 600 de pogromuri, inclusiv cele din Chișinău din anii 1903 și 1905. Până în 1917 (sau cel târziu 1918), aceeași legislație discriminatorie continuă să planeze asupra existenței evreilor basarabeni; martori ai acestora au fost și părinții viitorilor pictori ce au aderat la *avangardă*.

Basarabenilor sosiți la Paris, ca și majorității celor care au emigrat din Imperiul Rus, capitala Franței le-a oferit acel *Pământ al făgăduinței*: fără antisemitism, pogromuri și confruntări de ordin etnic. Chiar dacă din 1918 Basarabia nu se mai afla în componența Rusiei țariste, tragedia prin care au trecut evreii din Chișinău în anii 1903 și 1905 era încă proaspătă în memorie.

Artiștii plastici care au plecat la studii din România, fie au rămas în Franța, fie s-au reîntors în țară, fără restricții. Drept exemplu, Iosif Iser (care a studiat la Paris în 1908, iar apoi a mai locuit acolo în anii 1921–1934), Petre Iorgulescu-Yor (1919), Margareta Sterian (1926). Unicul care a decis să rămână în Franța a fost Victor Brauner, devenit pe parcurs un cunoscut suprarealist european.

Despre emigrația masivă, mai ales la Paris, a pictorilor de origine ebraică (din diverse țări europene, dar mai ales din vastul spațiu al Imperiului țarist) de la începutul secolului al XX-lea, scriu în cartea lor – apărută în anul 2000, la Paris – Nadine Nieszawer, Marie Boyé și Paul Fogel⁸. Fără a analiza circumstanțele acestei emigrații, autorii ediției doar constată anii și perioadele când aceștia își fac apariția în Franța, fiind incluși în circuit prin intermediul *Școlii de la Paris*. Nadine Nieszawer și colegii săi includ în repertoriul de nume doar cinci basarabeni: Grégoire Michonze, Idel Ianchelevici, Joseph Bronstein, Antoine Irisse și Isaac Antcher, fără a-i pomeni pe Moisei Kogan, Numa Patlajean, Pertz Vaxman, Zelman Otciaovsky și alte personalități cunoscute din ambianța pariziană.

În Basarabia interbelică, parte integrantă a Regatului Român, avangarda avea particularități etnice, sociale și locale distincte, cu toate că existau și unele aspecte comune. Ca și în România, *decalajul dintre aspirațiile culturale europene și realitatea geo-politică arierată, împreună cu restricții constituționale mai mari decât în alte țări și cu tradiționalismul conservator al culturii locale dominante, a făcut ca avangarda artistică, preponderent evreiască, să se străduiască mai mult decât alte avangarde din regiune, să se sincronizeze cu fenomenul european și să-și extindă rețeaua internațională de contacte...*⁹. Același autor consideră că fenomenul respectiv ar fi fost legat și *...de schimbarea demografiei odată cu realizarea României Mari în 1918, când minoritățile naționale din provinciile nou incorporate (Transilvania, Basarabia) au ajuns să reprezinte aproximativ 30% din populația totală a noului stat român...*¹⁰.

În România, constructivismul, cu ecouri futuriste, a fost prima doctrină avangardistă, care s-a format în jurul grupării *Contimporanul* (1922–1932), condusă de Ion Vinea și Marcel Iancu și a altor publicații subordonate, ca *75 HP*, *Punct*, etc., urmate de gruparea *Integral* (1925–1928), condusă de Max Hermann Maxy¹¹.

Ca și avangarda românească care a debutat în străinătate grație lui Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hans Mattis-Teutsch, Max Hermann Maxy, cea din Basarabia s-a manifestat prin reprezentanții săi în Rusia, Franța și Germania, datorită celor plecați la studii peste hotare și rămași acolo.

⁶ Михаил Геллер, *Реальность и мечты Александра I*. Глава 9. История Российской империи, Т. I. Москва: Издательство «МИК», 1997.

⁷ Юрий Семенов, *Евреи России*, în cartea *Национальная политика в Императорской России*. Москва, Центр по изучению межнациональных отношений Российской Академии Наук. Координационно-методический центр Института этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая, 1997

⁸ Nadine Nieszawer, Marie Boyé, Paul Fogel, *Peintres Juifs à Paris 1905–1939. Ecole de Paris*, 2000, 365 p.

⁹ Magda Cârneci, *Evreii din avangarda românească*. „Revista 22”, 14.06.2011, p. 11.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ Cătălina Macovei, *Grafica, Element definitoriu în avangarda românească*, în *Rădăcini și ecouri ale avangardei în colecțiile de grafică ale Bibliotecii Academiei Române*. Catalog, Biblioteca Academiei Române, 2011, p. 11.

Rădăcinile acestei avangarde au apărut în Basarabia datorită profesorului Școlii de Belle Arte din Chișinău, Auguste Baillayre și simpatiei acestuia pentru *constructivismul* din perioada aflării sale în Sankt-Petersburgul anilor 1907–1914, când a fost membru activ al asociațiilor *Союз Молодежи* (*Uniunea Tineretului*) și *Треугольник* (*Triunghiul*) fiind cunoscute operele artistului, reproduse în această perioadă. Ele acumulează tot spectrul de interese profesionale ale pictorului: peisaje olandeze, nocturne peterburgheze, scenografii și ilustrații, picturi simbolice și constructiviste, portrete, afișe etc.

Aceste aprecieri, ca și în cazul experimentelor lui Vladimir Tatlin, Mihail Larionov, Alexandr Lentulov sau ale Nataliei Goncharova, îl plasează pe Auguste Baillayre printre figurile reprezentative ale artei moderne din ambianța artistică a Petersburgului.

Paralel, creația plasticianului este amintită și în presa periodică. Acest fapt se confirmă și prin una dintre puținele opere reproduse în presa timpului: *Lucrări de câmp* (a doua denumire – *Maurul și-a făcut datoria, maurul poate să plece*)¹², unde figurile celor trei țărani poartă amprenta căutărilor „suprematiste”. În anul 1913, criticul de artă Nikolai Negorev face trimiteri în revista *Театр и искусство* (*Teatrul și arta*), numărul 15, la una dintre lucrările plasticianului, vernisată în cadrul unei expoziții organizate de *Uniunea tineretului* (*Союз Молодежи*), ironizând formele avangardiste ale pânzei.

Despre susținerea necondiționată a curentelor de avangardă ruse la expozițiile cărora participau Auguste Baillayre și Lidia Arionescu, drept mărturie servesc publicațiile peterburgheze din această vreme. Astfel, în Catalogul la *Cea de-a 2-a expoziție de toamnă* din Sanct-Petersburg, care a avut loc în 1907, Auguste Baillayre expune (sub numerele 173–177) în afară de nocturne și interioare, 3 lucrări din *Cycle macabre* (*Coroana, Furios și Astronom*), care, fără îndoială, fac parte din versiunile simboliste sau suprematiste ale autorului¹³. Prima lucrare expusă la Sanct-Petersburg, pare să fi participat și la Salonul basarabean din București, în iarna anilor 1921–1922, cu aceeași denumire – *Coroana*.

O altă dovadă a implicării lui Auguste Baillayre în avangarda timpului o reprezintă articolele din revista „*Союз Молодежи*” (*Uniunea Tineretului*), la care participă Velemir Hlebnikov, Mihail Matiușin, David Burliuk, Olga Rozanova ș.a. În acest număr, pictorul basarabean este prezent cu două eseuri, de evidentă tentă avangardistă – *Аполлон будничный* (*Apolo cotidian*), *Аполлон чернявый* (*Apolo negricios*)¹⁴ și *О хромотерапии уже использованной* (*Despre o cromoterapie deja folosită*)¹⁵.

Semnificativ este și fragmentul unui articol publicat de N. Breșko-Breșkovski în *Биржевые ведомости* (*Informații bursiere*) privitor la cea de-a doua expoziție a Asociației *Треугольник* (*Triunghiul*) din Sankt-Petersburg, în 1910: ... *La frații-pictori Burliuc și compania lor se identifică o atracție bolnăvicioasă privitor la nerespectarea simetriei. Talentul pictor Ballier are o soție Arionescu-Ballier. O doamnă cu trăsături nobile. Dar priviți autoportretul ei. Ce coșmar cu o față incredibil de urâtă...*¹⁶.

Dacă în cazul operelor Lidiei Arionescu-Baillayre nu se întrevăd modificări esențiale, în ceea ce privește creația din perioada basarabeană a lui Auguste Baillayre, schimbările par a fi cardinale. Suprematismul peterburghez cedează locul unor structuri noi cu tangență la simbolism și cu imagini care depășesc cu mult dimensiunile reale ale figurilor. Acest lucru se referă la portretele pictorului, în special la cele ale membrilor familiei lui: *Portretul Lidiei Arionescu* (1921), *Portretul fiicei cu păpușă* (1922), *Țăran basarabean* (1922), *Orfanii* (*Copiii pictorului* (după 1923)).

Dar aspirațiile tinereții profesorului se fructifică în operele studenților săi de la Școala de Belle Arte din Chișinău, a căror creație s-a constituit departe de meleagul basarabean. Ana Asvadurova-Ciucurencu și Tanea Șeptelici-Samoilă au fost remarcate în viața artistică bucureșteană, iar Grégoire Michonze și Antoine Irisse devin cunoscuți în ambianța franceză a *Școlii de la Paris*.

O altă componentă a avangardei basarabene o constituie pictorii care, deși nu au studiat la Chișinău, sunt originari din Basarabia. Printre aceștia, cei mai cunoscuți sunt Moisei Kogan – care s-au afirmat în Germania, Samson Flexor – în Brazilia și Sașa Moldovan – în Statele Unite ale Americii.

¹² *Синий журнал*, Sankt Petersburg, 1911, nr. 18, p. 13.

¹³ *Каталог II-ой Осенней выставки*. Sankt Petersburg, 1907, Библиотека Русского музея, шифр IV, p. 904-ФИХ, inv. nr. 19966.

¹⁴ Август Балльер, *Аполон будничный, Аполлон чернявый*, în *Союз Молодежи*, Sankt Petersburg, 2010, p. 11–13.

¹⁵ Август Балльер, *О хромотерапии уже использованной*, în *Союз Молодежи*, Sankt Petersburg, 2010, p. 23–24.

¹⁶ Николай Брешко-Брешковский, *У импрессионистов*, în *Биржевые ведомости*, *Вечерний выпуск*, Sankt Petersburg, 26 марта 1910, nr. 11632, p. 5.



Fig. 1. Studenți în atelierul profesorului Academiei Imperiale de Arte Dmitriev-Kavkazskii, 1907.
Arhiva Muzeului Rus, Sankt Peterburg.



Fig. 2. Auguste Baillayre. Portretul Lidiei Arionescu-Baillayre.
1921, p.,u., 100x75, Muzeul Național de Artă al Moldovei.

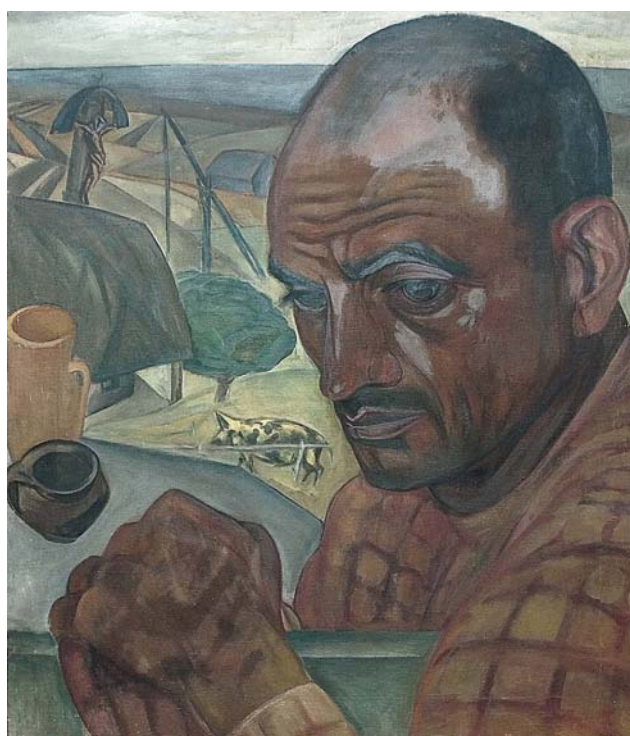


Fig. 3. Auguste Baillayre. Țăran basarabean (Ivan Nistreanu).
1922, p.,u., 99,6x85, Muzeul Național de Artă al României.



Fig. 4. Grégoire Michonze. Scenă la castel. 1931, p.,u., 30x54, Muzeul de Artă Modernă din Troyes.



Fig. 5. Grégoire Michonze. Dansatori în cerc, 1944, p.,u., 33x 46, Muzeul de Artă Modernă din Troyes.

De *avangarda* basarabeană ține creația artistică a Anei Asvadurova-Ciucurencu și a Taniei Șeptelici-Samoilă, activitatea celor două desfășurându-se în mediul artistic bucureștean.

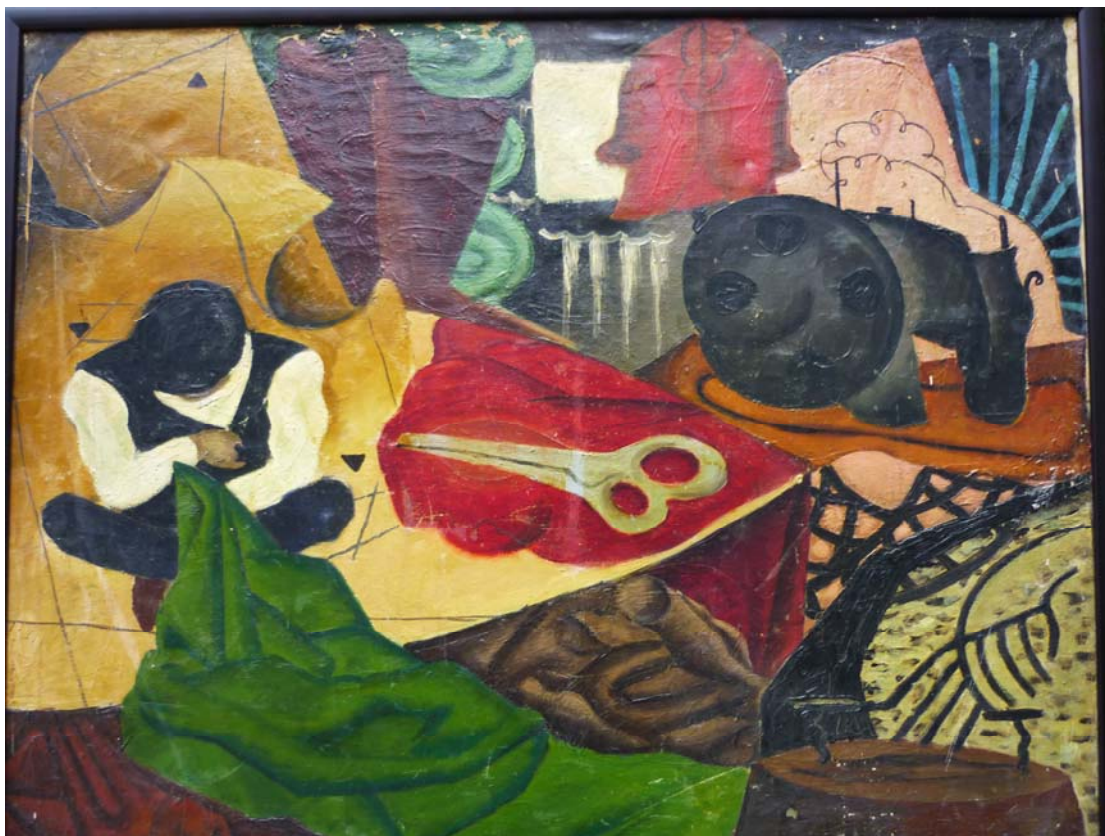


Fig. 6. Antoine Irișse. Cusătoreasa. 1924, p.,u., 49x63, Moscova, colecție privată.



Fig. 7. Antoine Irișse. Damă cu mandolină, 1937, p.,u., 46x55, Muzeul Național de Artă al Moldovei.

Despre Ana Asvadurova-Ciucurencu, soția lui Alexandru Ciucurencu, se cunosc doar unele date răzlețe, lipsa informațiilor datorându-se, în mare parte, faptului, că pictorița a creat în umbra soțului său (cu toate că în artă ea nu a mers pe urmele reputatului maestru). Artista s-a născut la Tighina pe data de 12 noiembrie 1903 și a murit în anul 1972, la București. Probabil, ea a studiat la Școala de Arte Frumoase din Chișinău, deoarece alte studii nu sunt indicate în biografiile care i-au fost consacrate. Din anul 1926, ea participă la București la Saloanele Oficiale (cu picturi în anii 1933 și 1942 și cu lucrări de grafică în anii 1932 și 1943). În 1966 și 1971, artista a mai inaugurat la București două ample expoziții personale. A practicat, în pictură și grafică, peisajul, natura statică, portrete de copii și adolescenți¹⁷. Admirația pictoriței pentru impresionism, cultivat în atelierele de la Belle Arte de către Jean Steriade și de către alți profesori, au împins-o ulterior să facă legătura dintre acest curent și fovism, prioritate având analiza, sinteza și în final elaborarea rațională a compozițiilor, cu un desen puțin geometrizat. În acest sens, ea urmează impulsului senzațiilor generate de natură, caută noi raporturi cromatice, care să corespundă viziunii proprii asupra vieții. Acest lucru este evident într-una dintre cele mai timpurii lucrări prezente la expoziția retrospectivă – *Tinerețe* (1959), unde o față cu păr roșu privește atent o pasăre ținută în mână, care se pregătește să-și i-a zborul. În portretele ulterioare *Fetița de la Bucium* (1960), *Fetița la pian* (1966), *Nud egiptean* (1965), *Frați* (1970), *Portret* sau *Autoportret* (1969), Ana Asvadurova-Ciucurencu identifică acele procedee plastice care nu se repetă în compoziții, în gama coloristică, fiecare având originalitatea sa și o imagine irepetabilă¹⁸. Fiecare lucrare este dominată de o gamă coloristică, care asemenea camertonului în muzică, îi conferă acea unicitate care o distanțează de altele. Într-un caz, aceasta este culoarea roșie, care predomină în *Fetița de la Bucium* și *Fetița la pian*, în alte cazuri, aceasta poate fi albastrul rochiei din *Autoportret* sau verdele de smarald din *Portret*. În unul dintre puținele tablouri tematice, *La spălat* (1967), artista redă un motiv real, desprins din realitatea contemporană, dar concomitent și un motiv pictural, prin ritmul figurilor de copii, în picioare, aplecați, care alcătuiesc compoziția. Culoarea în operele pictoriței este principala modalitate de a crea expresivitatea plastică. În naturile statice sau în peisaje, pictorița aplică aceleași raționamente ca și în cazul portretelor. Simple și modeste, fără grandomanie și exagerare, casele sau florile în pânzele ei sunt fără pretenții vulgare și poartă amprenta autenticității.

Și mai lacunare sunt informațiile referitoare la Tanea Șeptelici-Samoilă. Știm că este născută la Criuleni, pe data de 4 august 1908 și decedată la 6 iulie 1987, în București. Cunoaștem doar parcursul sporadic al studiilor acestei pictorițe și, cu mult mai puțin, activitatea sa de creație. Este cert faptul că viitoarea artistă a studiat la Școala de Belle Arte din Chișinău și în atelierul lui Jean A. Steriadi din București. A urmat studiile la Paris, la *Académie Julian*, și în atelierul lui André Lhote. A expus, din 1932, la Saloanele oficiale și cu grupul *Contemporanul* și *Arta Nouă*. La primele sale participări la Salonul Oficial de la București, expune peisaje și naturi statice, figurând în expozițiile de pictură din anii 1931 și 1933, iar în cele de grafică, aproape constant, în anii 1932–1937, ultimul an în care mai figurează în cataloage fiind 1941. În diverse publicații, anii participării la expoziții diferă. Mariana Vida atestă două expoziții personale la București, din 1936 și 1940¹⁹, iar Petre Oprea mai menționează două expoziții: din 1931 și 1933²⁰. În perioada postbelică, organizează o expoziție de pictură și grafică în Sala Galeriilor de Artă din București²¹. În catalogul Salonului Oficial din 1932, Tanea Șeptelici este prezentă cu trei foi grafice, intitulate *Roma* și executate în tehnica desenului colorat. În Cabinetul de Desen și Gravuri al Muzeului Național de Artă al României se păstrează doar o singură lucrare – *Stradă în Italia* (1934–36) – realizată în acuarelă, tuș și cretă albă, reprezentând o imagine urbană italiană cu tentă ilustrativ-scenografică.

Grégoire Michonze²² este un artist plastic basarabean uitat în țara de baștină și apreciat în Europa. Fiind apropiat cercului suprarealiștilor francezi, de la care a preluat unele principii, el a evoluat însă pe o cale

¹⁷ Ana Asvadurova-Ciucurencu. *Expoziție retrospectivă*. București, 1974, 67 p.

¹⁸ Ioana Cristea, Aura Popescu *Doamnele artelor frumoase românești afirmate interbelic*. Monitorul oficial, București, 2004, p. 42–43.

¹⁹ Mariana Vida, *Grafica modernistă în România anilor 1930–1940*, București, 2003, p. 64.

²⁰ Petre Oprea, *Expoziții la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură, grafică. 1924–1944*, București, Ministerul Culturii și Cultelor, 2004, p. 101.

²¹ *Expoziția de pictură și grafică Tanea Șeptelici-Samoilă*. Sala Galeriilor de Artă, București, 1966.

²² Grégoire Michonze / Grigore Michoznic (n. 22 martie 1902, Chișinău, Basarabia – d. 29 decembrie 1982, Paris) pictor francez din Basarabia. Expoziții personale: galeriile londoneze Arcade (1946), Mayor (1947), Adams (1959) și Buckingham (1972), în Edinburge și Glasgo (1948), în atelierul personal din Paris Chez Mayo (1953), și Lausanne (1962), Yaffa (1963) și Tel-Aviv (1974), în Troya (1985) și în Galeria F. Barlier din Paris (1997). În anii 1978–1979 în Centrul de Cultură din Troyes a avut loc o mare expoziție retrospectivă, urmată de cea din Muzeul de Artă Modernă din Troyes (1985).

individuală. Tablourile sale cu subiecte câmpenești, dansuri, sărbători, cu numeroase personaje – săteni, familii, țărani, copii pe fundaluri peisajere, – sunt deopotrivă compoziții alegorice și narative. După cum s-a exprimat însuși maestrul într-una dintre scrisorile sale adresate criticului englez Peter Stone în 1959... *Tablourile mele nu au subiect. Ele există doar pentru mesajul lor poetic. Dacă poezia este acolo, pânza este finalizată. Nici o istorie. Doar poezie pură, preferabil neintitulată...*²³. Despre Michonze din perioada lui pariziană amintește și una dintre elevele lui Auguste Baillayre, Lydia Luzanowsky²⁴, studentă în atelierul lui Antoine Bourdelle, care îi transmite lui Baillayre (în anul 1925) salutări din partea diasporei basarabene din Paris – diasporă – în cadrul căreia figurau atât Joseph Bronstein cât și Grégoire Michonze. În România, ultimul este cunoscut îndeosebi pentru ilustrațiile sale la cartea lui Ilarie Voronca, *Petre Schlemihl*²⁵.

La începuturi, Grégoire Michonze studiază la Școala de Arte Frumoase condusă de Alexandru Plămădeală, în atelierul lui Auguste Baillayre (1919-1920), care îl amintește printre cei mai talentați elevi pe care i-a îndrumat. Aici el studiază pictura, lucrând concomitent într-un atelier de restaurare a icoanelor. O formare picturală binevenită pentru artist, care-l va orienta mai târziu spre unele procese tehnice bazate pe folosirea culorilor luminoase și translucide. Participă la prima expoziție de artă basarabească care are loc la București la răscrucea anilor 1920–1921. Stabilindu-se la București pentru a-și continua studiile la Academia de Arte Frumoase, pe care ulterior le abandonează, el se împrietenește cu Victor Brauner, care îl angajează ca asistent de scenograf la Teatrul Național. La vârsta de 20 ani, în 1922, Michonze pleacă la Paris, unde locuiește în hotele sărăcicioase, navigând între *Rotonde* sau *La Dome*, două dintre cafenelele din cartier.

Interesul pentru creația lui Grégoire Michonze în ambianța artistică europeană apare destul de târziu și este motivat de rarele expoziții la care participă. Apropierea de suprarealiști, datorată lui Max Ernst, a fost un gest de adeziune pentru Michonze, care, prin formularea unor principii proprii în ceea ce privește programul artistic al suprarealiștilor, s-a apropiat de o transpunere neoclasică a realului și a visurilor care depășesc realitatea. Scenele rustice, un pic hieratice, sunt în creația sa totdeauna pline de viață. Ele descriu diverse ocupații, prezintă spectacole ambulante într-un decor pitoresc al naturii, probează un desen ferm, veritabil, fără prea multe detalii. Paleta artistului este vibrantă și transparentă, de o luminoasă delicatețe. Niciodată Michonze nu a pictat realitatea în starea ei pură, uneori rudimentară. Spiritul său prefera să evadeze de la modelele convenționale ale compozițiilor tradiționale, depășind limitele impuse de cadrul tabloului. În același timp, arta lui Michonze nu a pierdut niciodată legătura cu anecdoticul, transformând, fără îndoială, operele lui atemporale într-o istorie care traversează timpurile, creând un microcosm al lumii pus în scenă, ca o minune spre care tindem. Spre sfârșitul vieții, paleta pictorului se luminează, forma devine mai geometrizată, animalele sunt amplasate printre oameni: câini, păsări, cai, ce dialoghează într-o feerie de culori sau o monocromie de gri delicat, plasat într-un Paradis terestru, asemenea unui veritabil cântec poetic.

După subiect și abordare, tablourile lui Grégoire Michonze amintesc cele mai cunoscute opere ale lui Marc Chagall. În egală măsură, după numărul personajelor care populează pânzele sale cu scene aproape grotesti, ele pot sugera influența lui Hieronymus Bosch sau a micilor olandezi. Dar acest lucru este doar o primă impresie. Lumea fantastică din cerurile lui Chagall este coborâtă pe Terra, este distanțată de lumea realului și creează imaginea unei lumi proprii, pline de visuri nerealizate și speranțe. Compozițiile sale cu figuri stilizate, uneori arhaizante sau naive, reflectă acea libertate spontană, specifică unui mare maestru. Pledând pentru o manieră stilistică proprie și inconfundabilă, Michonze posedă o imaginație care conferă fiecărei lucrări diversitatea și particularitatea singulară, unică și integră pentru toată creația sa în ansamblu. Deja, în lucrările sale timpurii cunoscute – *Dansatoarea cu minge* (1934, Muzeul de Artă modernă din Troyes) – Michonze și-a selectat prioritățile sale în domeniul picturii: simplitatea tematică a motivului, lipsa subiectului în jurul căruia s-ar fi desfășurat acțiunea și fragmentarea structurii compoziționale, care reflectă doar un crâmpel al unei panorame, fără a forța sau a motiva formal această abordare. Subiectul fără subiect este laitmotivul scenei rustice care se petrece în aer liber, la o masă care se dorește festivă, dar e prea sărăcicioasă și cu personaje pentru care motivul nu are nici o importanță. Cu profilul unui bărbat meditănd, vis-à-vis de un cuplu sărutându-se sub un copac, în depărtare două domnișoare jucându-se cu o minge și un călăreț pe fundalul unor stânci – totul este dispersat și lipsit de vreun sens, nici o figură nu interacționează cu altele. Integritatea și mesajul tabloului se datorează picturii, care-i conferă motivului armonia, poeticul și libertatea existenței, într-o lume plină de convenționalism, moralitate și norme.

²³ http://www.artvisconti.com/art_michonze_hist2.html (vizitat 18.01.2010).

²⁴ Auguste Baillayre. Arhiva Națională a Moldovei, f. 2989, r.33, p.1.

²⁵ Ilarie Voronca (Eduard Marcus, 1903, Brăila – 1946, Paris), poet francez. Poeziile sale au mai fost ilustrate cu lucrările lui Brâncuși, Chagall și Victor Brauner.

În *Femei în peisaj* (1938) „narațiunea” vizuală se petrece pe fundalul unei arhitecturi urbane care nu schimbă laitmotivul principal al creației artistului, cel al „subiectului fără subiect”. O zi însorită la periferia localității, cu silueta unei biserici în fundal. În prim-plan este reprezentată o doamnă semiculcată în șezlong privind în seninătatea cerului. În planul secund două grupuri discută separat, în spatele lor, servindu-se prânzul. Pozițiile figurilor organizează ritmul compozițional al tabloului pe orizontală și verticală, lipsind tabloul de acea artificialitate structurală, care este specifică artei academiste. Michonze menține același colorit ca în tabloul precedent, de aceeași tonalitate, parcă ar dori să afirme că face parte din unul și același ciclu, menținând senzația unei scene pastorale, transferată în secolul al XX-lea.

Din păcate, Michonze nu poate fi cotate printre artiștii suprarealiști, astăzi deveniți celebri. De suprarealism el a fost interesat doar doi sau trei ani, la sfârșitul anilor '20 ai secolului trecut, ulterior fiind în căutarea unui stil propriu. În teribilii ani '30 și '40, când, odată cu ascensiunea fascismului, artistul a fost supus (împreună cu contemporanii săi) unei cumplite presiuni a barbariei, *omul* Michonze se contopește definitiv cu *pictorul* Michonze. El marchează, de fapt, timpul său prin opera sa²⁶.

Printre ultimele opere din perioada când mai avea tangențe cu suprarealismul, la începutul anilor '40, se numără și tabloul *Două nuduri bărbățești în peisaj* care este, în egală măsură, comun, dar și singular în creația pictorului. Cu puține personaje – doi adolescenți și un călăreț pe fundalul unor coline cu cerul înnoiră (detaliu, care va mai figura în lucrările create ulterior, cum sunt *Figuri la țară*, *Familie de pescari la plajă* (1938), *Peisaj asupra apelor* (1938)) – artistul acceptă prioritatea ambianței, a peisajului sau a elementelor arhitecturale, păstrând în același timp predilecția către o pictură ce balansează la limitele realului și ale simbolicului. În *Petrecere veselă* (1939) pictorul revine la compozițiile cu multe figuri și personaje deja bine cunoscute: figuri feminine nude, persoane îmbrăcate, cai și fragmente de arhitectură, pictura rămânând la fel de departe de realitate.

Nici participarea la cel de-al Doilea Război Mondial, nici prizonieratul nu au fost în stare să frâneze starea sa euforică din scenele și subiectele apărute în perioada postbelică. Poate doar la începuturi, dispar nuanțele optimiste și se simte o atmosferă apăsătoare, ca în tabloul *Crepuscul au pays normand* (1946) unde figurile bărbățești concentrate în centrul compoziției discută pe o bancă din piața centrală a localității, cu excepția unei figuri feminine, încovoiate, care se plimbă pe fundalul trist al clădirilor pustii.

Cu timpul, compoziția cu multe personaje devine o tradiție, pictorul acceptând ca subiectul abordat să conțină anumite elemente de acțiune comună, ca în *Sărbătoare la sat* (1953): cu muzică și dansuri, cu masă festivă, dar unde nu lipsesc nici personajele statice. Privind îndeaproape tablourile lui Michonze, se creează impresia că toate personajele artistului migrează dintr-un tablou în altul, modificându-se doar anturajul peisajului. În următoarele lucrări – *Sărbătoare în sat* (1953) și *Petrecere veselă la margine de drum* (1954) – pictorul schimbă puțin accentul coloristic, nuanțele roșietice fiind înlocuite cu tonuri vișinii, repetându-se laitmotivul cunoscut cu multe figuri, cu ocupații diverse, pe fundalul dealurilor, unde cerul abia-abia apare.

La începutul anilor '70, creația lui Michonze se modifică, transferând personajele mai aproape, în prim-plan, iar coloritul, chiar dacă conține nuanțe, devine mai decorativ. Modificări esențiale se observă și în desen, unde formele obțin un contur geometrizat, care nu au fost specifice pentru lucrările anilor '40–'60, unde linia arhaizantă și ondulată se armoniza cu structura compozițională. Această modificare de stil se observă pregnant în pictura *Scenă în Jully* (1967), orașelul unde Michonze a achiziționat o moară veche pe care a transformat-o în atelier și care a devenit pentru cincisprezece ani căminul său, la care se întorcea permanent după călătoriile sale. Importanța acestei localități pentru creația artistului este dezvăluită în pictura amintită prin cromatica neobișnuită, contrastantă, cu culori ce sunt dificil de armonizat – un violet roșiatic în fața unui albastru sonor – prin amplasarea personajelor în prim-plan și prin unele detalii specifice creației artistului (în mod special, tablourile în care „lipsește” subiectul). Faptul că tabloul *Scenă în Jully* este o excepție din punct de vedere al gamei coloristice selectate îl confirmă alte lucrări din această perioadă – *Dansuri la țară* (1961), *Stradelă în sat* (1963), *Ceartă* (1966), *Familie* (1967), *Pictorul cu familia* (anii 1970), *Figuri în curte* (1973), *În satul artistului*, *Figuri în interior*, *Scena din palat* (lucrări din anii '70, care poartă același stil și manieră de tratare) – unde pictorul se menține în albia armonizării pastelate a culorilor, chiar dacă uneori apelează la tonalități contrastante, atât mai închise cât și mai luminoase.

Personajele lui Michonze sunt surprinse de artist în momentul când s-au detașat de viața lor interioară. Pictorul coordonează acțiunea din tablourile sale pe baza unor parametri ignorați de contemporani, generalizând, în paralel, suma observațiilor datorate imaginației și impunând memoria să lucreze după ceea ce a văzut în realitatea obiectivă, inițiind astfel crearea unei proprii „comedii umane”.

²⁶ ArtVisconti.com. Max Fullenbaum. *Découverte de Michonze*, Fevrier, 1997, p. 3–4.

Eroii lui Michonze sunt izolați de lumea exterioară. Anonimatul lor este garantat de către existența și singularitatea lor. Niciunul ne se evidențiază din mulțime. Doar peisajul, se pare, că are propria lui viață. Naturile moarte, prezente în opera artistului, subliniază în mod repetat imobilitatea eternă. Tot ce nu este uman joacă rolul unui pendul. Ambianța este mirifică, caldă, tolerantă, prea plină pentru a inunda spațiul vital. Culorile sunt pastelate, susținute de câteva accente mai sonore. Ele nu forțează expresivitatea întregului, dominante fiind culorile mate, compuse din tonalități învecinate, după cum sunt „învecinate” și personajele zugrăvite în tablouri. *La această înălțime nu mai este nevoie de istorie, de esența subiectului și titlului. Eternitatea și timpul se întâlnesc, ambele se confundă*²⁷.

În linii generale, creația pictorului Grégoire Michonze se încadrează în trei etape distincte. Prima, despre care se știe foarte puține lucruri, din cauza lipsei operelor, s-a desfășurat sub influența suprarealiștilor și a durat circa un deceniu, de la sosirea la Paris, în 1924, și până la începutul anilor '30. Următoarea etapă se referă la intervalul cuprins între anii 1934-1960, timp în care artistul pune fundamentul propriei maniere stilistice, pe care a denumit-o *realism suprarealist*. Ultima etapă corespunde cu șederea artistului la Jully-sur-Sarce și este caracterizată de apariția formelor geometrificate în structura compozițională a picturilor.

După cum s-a menționat anterior, tablourile lui Grégoire Michonze²⁸ reprezintă, în egală măsură, o lume familială, dar și ireală. Reprezentările naturii, câmpiilor cu animale, grădinile cu copaci ș.a. favorizează popularea tablourilor artistului cu personaje caracteristice în exclusivitate picturii sale, – personaje – care nu sunt nici suprarealiste, dar nici expresioniste. Opera lui Michonze nu poate fi definită ca aparținând unui anumit curent artistic și nici descifrată până la capăt. Tablourile sale depășesc interpretările univoce. Criticii propun lecturi diverse și sunt de acord asupra faptului că operele artistului generează interpretări incongruente, deseori diametral opuse. Mulți dintre ei califică opera artistului ca o *lume a incomunicativității* de o solitudine intensă. Alți critici se rezumă doar la specificarea că imaginile plătuite de pictor sunt *ale unei lumi groțeste și absurde*. Mai există încă o categorie de exegeți care propun contrariul, descriind tablourile lui Michonze ca un fel de *Paradis*, un *Univers straniu* și *fascinant* de locuri și de oameni, familiar și ireal, distanțat în timp, dar și contemporan, similar într-o anumită măsură poeziei sau muzicii.

Cu certitudine, devine clar că operele lui Michonze generează interogări profunde și că Michonze – pe care fiica sa îl descrie ca pe un om *energic, exuberant, generos și curios în toate*²⁹ – rămâne și după moarte tot atât de „tăcut” și de „discret” în ceea ce privește mesajul propriei picturi. Caracterizările făcute artistului (*puștic, modest* sau persoană care poartă cu ironie calificativul ironic de *pictor naturalist-suprarealist*) par a se estompa odată cu trecerea timpului. Cu toate acestea, istoricii de artă încă nu și-au formulat verdictul. Actualmente, ei par a fi de acord doar asupra faptului că *opera artistului rămâne încă necunoscută marelui public*.

O soartă diferită și fascinantă a avut-o la Paris un alt basarabean – Antoine (Avram) Irisse³⁰. S-a născut la Chișinău și a studiat la Școala de Belle Arte în aceeași perioadă cu Grégoire Michonze, Olga Olby și Joseph Bronstein în atelierul lui Auguste Baillayre, înscriindu-se ulterior la Academia Regală de Arte din Bruxelles. Copilăria sa cu părinții și cei doi frați și-a petrecut-o într-un mediu marcat de antisemitism și de pogromurile din 1903 și 1905. Se decide să plece în capitala Franței, dar ajunge în Belgia, unde, în 1924, se angajează în serviciul auxiliar al armatei belgiene.

La 23 de ani, în 1926, se instalează definitiv la Paris, lucrând în atelierul lui Robert Wlérick și Henry Arnold, unde i-a cunoscut pe viitorii săi prieteni Pignon și Dayez³¹, frecventând *Académie de la Grande Chaumière*, descoperind în capitala artei mondiale libertatea picturii, unde putea fi el însuși, participând activ la viața artistică din Montparnasse. Aici se împrietenește cu Michel Kikoine, Emanuel Mane-Catz, Jean Pougny, Othon Friesz, Maurice Utrillo, Issac Dobrinsky, Constantino (Costia) Terechkovitch³² și mulți alții,

²⁷ ArtVisconti.com . Max Fullenbaum. *Découverte de Michonze*, Février, 1997, p. 5–6.

²⁸ Jully-sur-Sarce sous l'œil de Michonze. Publié le 30.12.2012. În <http://www.eclair.fr/autre-actus/jully-sur-sarce-sous-l-oeil-de-michonze-ia0b0n4> (accesat la data de 07.08.2013).

²⁹ Ibid, Jully-sur-Sarce sous l'œil de Michonze. Publié le 30.12.2012. În <http://www.eclair.fr/autre-actus/jully-sur-sarce-sous-l-oeil-de-michonze-ia0b0n4> (accesat la data de 07.08.2013).

³⁰ Antoine Irisse (Avram Irisse), Chișinău, 18 aprilie 1903 – 10 ianuarie 1957, Paris), pictor francez de origine basarabeană. Pictor fovist al Școlii pariziene, participant activ la manifestările din Montparnasse.

³¹ Henry Arnold (1879–1945, Paris) și Robert Wlérick (1882–1944, Paris), sculptori francezi figurativi. Edouard Pignon (1905–1993, Paris) și Georges Dayez (1907–1991, Paris), practica u o pictură non-figurativă.

³² Michel Kikoine, Mane-Catz, Jean Pougny, Othon Friesz, Utrillo, Dobrinsky, Terechkovitch, pictori care au făcut parte din diverse curente ale avangardei franceze – abstracționiști, fovisti, cubiști și expresioniști.

frecventând regulat cafenelele din cartierul Vavin cu terasele Select, Dome, Rotonde sau Cupola, unde s-a instaurat spiritul *Școlii de la Paris* și unde se întâlnește cu prietenii săi pictori, cu galeriști, critici de artă și mecenați. În anul 1936, au loc schimbări esențiale în viața lui Antoine Irisse, acesta instalându-se într-un atelier spațios din Montparnasse și căsătorindu-se ulterior cu Andrée Doris, fiica unei bretone, profesoară de desen, cu care a făcut cunoștință la Muzeul Louvre. În 1940, artistul dobândește cetățenia franceză. După ocuparea Franței de către armatele hitleriste, Irisse rămâne, totuși, la Paris, unde (după ce a fost denunțat ca persoană de origine evreiască) se ascunde și scapă de arestul Gestapo-ului. Mama sa, însă, este reținută în timpul unei razii din 1942 și deportată la Auschwitz.

Irisse și-a consacrat toată viața picturii. Pentru a face față problemelor cu care se confrunta pe parcursul anilor – întreținerea familiei (fiica i s-a născut în anul 1940) – și pentru a persevera în căutările sale artistice, artistul a îmbrățișat o altă profesie – cea de ceramist –, fără a neglija, însă, pictura. Înainte de eliberarea Franței, artistul participă la *Salon de Mai* cu creațiile sale din 1943. René Barotte scria în *Paris Presse l'Intrasingeant* "... Acesta este, împreună cu Pignon și cu Dayez, unul dintre primii la Salon"³³. Participarea lui Irisse la expoziții, în fiecare an de după 1943 și până la decesul său din 1957, este marcată cu regularitate la *Salonul Independenților*, care este asociat cu *Saloanele Tuilleries*, și la *Saloanele de Toamnă*.

Artistul a aderat la fovism în plină criză a artei figurative, excluzând convențiile academice și *perspectivele lineare* italiene, participând astfel la prima revoluție artistică a secolului al XX-lea: revoluția culorii precedată de revoluția formei. Foviștii au manifestat pentru autonomia culorii și „intervențiile” emotive ca componente ale picturii, în timp ce formele se reduceau la contururi simplificate, perspectiva fiind sugerată de planuri spațiale. Subiectele alese de artist erau destul de simple, după cum era, de altfel, și traiul său: acestea erau vederi din atelier, modeste accesorii cotidiene, vase cu flori, portrete ș.a. Irisse evoluează în mod natural spre o formă de expresie abstractă. El se dedică integral căutărilor unor noi forme în care îl interesează foarte mult asocierile coloristice. Realizează pânze pline de optimism, chiar și atunci când este flămând și slăbit.

Prima expoziție a artistului a avut loc în 1929, la *Galeria Jeune Paris* și poate fi caracterizată ca o etalare exuberantă a unor opere de artă în care turbulența „jocului” de culoare apare în toată libertatea variațiilor ei posibile. Irisse face parte din cercul pictorilor foviști care aduc adevărata tinerete în pictură. După expoziția lui, criticul de artă Mounesseau scria pentru *Écho de Paris*: „...Irisse este un tânăr pictor care fulgeră în continuare... Pictura lui ... violentă, brutală, dezvăluie un veritabil temperament de colorist...”³⁴.

După 1930, artistul vernisează numeroase expoziții *solo* în galeriile *Katia Granoff*, *Aux Quatres Chemins* și în *Gallery Armand Drouant*. Mai târziu, organizează două expoziții în *Gallery André Weil*, de pe strada *Matignon*, bucurându-se de succes la public și în rândul criticilor de artă. În anul 1931, Antoine Irisse mai participă la o expoziție cu vânzare, numită *Un petit tableau* – care are loc în *Galeria Katei Granoff* – iar, în anul 1932, – la galeria *l'Archipel*, împreună cu Raoul Dufy, Othon Friesz, Emanuel Mané-Katz, Pablo Picasso, Maurice Utrillo și Maurisse de Vlaminck. În continuare, artistul expune, în anul 1932, împreună cu grupul *Péniche à bord du Boucanier*, iar în anul 1933, la galeria *Quatre Chemins*, unde își reconfirmă stilul și maniera proprie. Expoziția din 1934, de la *Galeria Armand Drouant*, este deschisă de Waldemar George. Trebuie subliniat faptul că, începând din 1930, de la primele expoziții ale artistului, Waldemar George³⁵ – viitorul redactor-șef de la „Prisme des Arts” – l-a susținut pe Antoine Irisse. Pânzele pictorului l-au atras și pe J.-M. Campagne, care, într-un articol consistent, scria: *Am admirat într-o altă zi la Katia Granoff o expoziție a unui tânăr rus, pictorul Irisse. Acesta este decis să meargă, pentru susținerea picturii sale, până la a muri de foame. El nu face promisiuni, dar este un profesionist foarte liber, ce degajă o delicioasă nebunie a unui adevărat artist. Mi-aș dori ca el să continue totuși și vom mai auzi de acest nume*³⁶.

Pictura „împovărată” de poezie a lui Irisse este un imn al luminii, al culorii, al plăcerii unei vieți păgâne. Artistul a deschis izvorul pur al galbenului, violetului și rozului. A simplificat formele și perspectivele. A asociat culorile sonore, strălucitoare, obraznice cu o sensibilitate foarte sigură, nelăsând formele și liniile complet dezgolite. A fost un poet admirat de Matisse, pe care l-a urmat. Culoarea a fost pentru Irisse o unealtă pentru obținerea expresiei și un autentic limbaj de exprimare a emoțiilor. În această perioadă, arta pictorului atinge cele mai înalte realizări. Dar, în final, în anul 1954, când artistul are

³³ Rene Barotte. *Presse l'Intransigeant*, http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse (accesat la data de 21.03.2013).

³⁴ Waldemar, George (1893, Lodz – 1970, Paris), jurnalist de origine poloneză. Autor a numeroase monografii consacrate creației lui Ingres, Picasso, Matisse, Utrillo ș.a.

³⁵ Waldemar George, *La Presse*, 15 janvier 1931, http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irisse (accesat la data de 21.03.2013).

³⁶ J.-M. Campagne, „Art Vivant”, mars, 1931.

posibilitatea să se consacre în exclusivitate picturii, el se îmbolnăvește de o maladie gravă, care, în doar doi ani, îi va curma viața. Ultima expoziție, la care au fost expuse o bună parte din cele mai importante opere ale lui Irise, a avut loc în decembrie 1956 la aceeași *Galerie André Weil*, unde artistul a cunoscut pentru prima oară succesul. Un critic de artă scria în revista *Combat*: „Irisse adoptă un stil luminos și coloristic în cele mai bune tradiții ale foviștilor și ale lui Matisse. Formele sale sunt simple, aluzive, de o culoare sonoră”³⁷.

Majoritatea specialiștilor care au studiat și au scris despre operele lui Antoine Irise din diverse perioade accentuau în permanență simplitatea și luminozitatea compozițiilor sale. Indiferent de gen, artistul picta cu aceeași ușurință naturi moarte, portrete sau peisaje, iar simplitatea lor nu era decât o modalitate de a ascunde profunzimea mesajului, identificând acele procedee plastice și acea compoziție, care va reflecta în totalitate subiectul propus. A fi adept al fovismului a însemnat pentru el a-l imita pe Henri Matisse, lucru care i-a reușit, apelând, în primul rând, la un colorit decorativ și sonor, dar fără rigiditatea contrastelor maestrului. La el, atât desenul, cât și compozițiile nu prezintă forme geometrizeate *in extremis*. Totul este supus unei perfecte armonii, inclusiv coloritul.

De la începuturi, cu primele sale lucrări, artistul și-a intuit locul pe care fovismul l-a ignorat sau nu a avut cine să-l ocupe: în locul expresiei coloristice Antoine Irise folosește tonuri și culori decorative, linii ondulate, fără colțuri, surprinzând – în primul rând – prin armonia motivului. *Cusătoreasa* (1924) este o compoziție inspirată de activități cotidiene pe care pictorul o transformă într-o scenă complexă, cu atribute și detalii stilizate și amplasate fără artificialitate. Concepută ca o compoziție privită de deasupra liniei orizontului, Irise amplacează cusătoreasa la marginea din stânga tabloului, restul spațiului fiind ocupat de bucăți de textile, mașina de cusut și un foarfece. Fiecare obiect este personalizat de culoarea care-i oferă unicitate, dar nu este scos din integritatea coloristică a tabloului. În plus, comparativ cu foviștii, pictorul evită aplatizarea totală, utilizând, la necesitate, clarobscurul pentru a evidenția unele forme sau volume.

Două pânze pictate în anul 1927 – *Compoziție cu carte roșie* și *Doamnă în bluză verde* – sunt lucrări elocvente pentru înțelegerea întregii creații a artistului. În primul caz, natura statică reprezintă o armonie coloristică perfectă, iar denumirea tabloului este atribuită arbitrar, centrul compozițional fiind ocupat de masa acoperită cu o draperie de un alb imaculat, cu pliuri de culoare albastru-deschis. Nuanțele de roz ale cărții și roșul aprins al florilor din ultimul plan distribuie accentele coloristice datorită cărora tonurile întunecate aproape că trec neobservate.

Simplitatea motivului și semantica nobilă a mesajului formează – împreună – laitmotivul portretului *Doamnei în bluză verde* – un semiprofil în fotoliu, cu mâinile împreunate și o privire meditativă îndreptată în spațiu. Culoarea verde a bluzei și a fustei întunecate pe fundalul de tonalitate roșu-mat și de ocră-deschis, fără linia conturului (care ar delimita formele) creează o imagine poetică sinceră, luminoasă și contemplativă. Acest chip nu are tangență cu realitatea cotidiană, este atemporal, permanent, tânăr și frumos pentru toate timpurile trecute, prezente și viitoare.

În naturile moarte realizate ulterior, Antoine Irise adoptă un colorit mat, pastelat, reducând la minim numărul obiectelor stilizate și geometrizeate (*Vesală cu butelie de vin*, 1930 ; *Tânăra și natură moartă*, 1930 ; *Natură moartă cu briose*), griul dominând întreaga paletă coloristică.

Aceeași abordare se observă în lucrările artistului din perioada ultimului deceniu interbelic. În cele trei lucrări care marchează această etapă – *Fructieră cu mere și cochilie* (1933), *Femeie în rochie albastră* (1936) și *Portretul soției pictorului* (1938) – Antoine Irise rămâne fidel modului de tratare plastică a subiectelor: simplitatea lor reflectată în denumiri, varietatea compozițională a motivelor și armonia coloristică a pânzelor. Deosebit de semnificative sunt cele două portrete. Primul, executat în maniera caracteristică foviștilor, de un decorativism debordant, amintește de sonoritatea pânzelor lui Matisse: este de ajuns să privim la contrastul albastrului rochiei în raport cu galbenul aprins al fotoliului pe fundal roșu, secondat de vază verde și albastrul lacului din ultimul plan. *Portretul soției pictorului* are un caracter mai sentimental și este realizat într-o manieră mai tradițională. Profilul femeii cu broboadă galbenă, îmbrăcată într-o bundiță deschisă și situată pe un fundal mixt de tonalitate roșietică și ocră-pământie, cu accentuarea lejeră a volumelor, singularizează lucrarea din întregul ciclu de portrete ale autorului.

În pictura imediat postbelică a artistului intervin unele schimbări. Nuanțele coloristice nu mai sunt la fel de sonore, devin mate, dispare luminozitatea interioară a operelor, constantă rămâne doar libertatea compozițională. Lucrările *Doamna în albastru* (1946) și *Cheiul Senei* (1947) sunt semnificative pentru creația lui Irise din această perioadă. Ea însă nu durează mult timp. Din 1949, pictura artistului capătă un

³⁷ P. Bettencourt, „Combat”, 24 décembre 1956, http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Irise (accesat la data de 21.03.2013).

suflu nou, devine mai viguroasă. Antoine Iresse se întoarce la valorile coloristice interbelice, dovadă fiind operele *Masă albastră* (1949), *Natură moartă cu portocale și ananas* (1949), *Tânăra cu mandolină II* (1949). Roșul și albastrul ilustrează gama coloristică în care gravitează noua paletă a pictorului. După două decenii, artistul revine la compozițiile ce conțin acțiune, ca, de exemplu, în *Tânăra cu mandolină II*.

Un nou salt în creația lui Antoine Iresse ni-l demonstrează apariția ciclurilor de picturi. Pentru anii '50 o dominantă a creației sale o constituie seria de nuduri intitulate *Olimpia*, fără nicio urmă de referință la cunoscutele lucrări ale lui Eduard Manet sau ale pictorilor renascentiști. Două lucrări din acest ciclu – *Olympia* (1950) și *Olympia II* (1950) – sunt destul de semnificative. În fiecare dintre aceste lucrări este reluată aceeași poziție a corpului, modificările afectând doar coloritul – în *Olimpia I* corpul nud este dominat de ocră de diverse nuanțe pe fundal albastru, iar în *Olimpia II* același corp devine roz-albăstrui, pe fundal albastru-întunecat. În alte opere din acest ciclu variază doar gamele coloristice.

După *Olimpii* Antoine Iresse abordează unele motive camerale cum ar fi cele din pictura *L'Épreuve* (1952) – lucrare – în care este reprezentată o întâlnire muzicală dintr-o cafenea pariziană. Coloritul albastru întunecat al mediului ambiental sugerează o atmosferă serală, mesajul general al operei fiind asemănător *subiectelor fără subiect* ale lui Grégoire Michonze.

Concomitent Iresse continuă lucrul asupra a două serii noi consacrate atelierului său de creație și unei teme mai puțin obișnuite pentru mapamondul parizian – sărbătorile păgâne. Executate în 1952 (*Atelierul pictorului I, Atelierul pictorului II*) și, respectiv, în 1953, *Sărbători păgâne II–III (Fêtes païennes II–III)*, aceste opere transformă paleta luminoasă a culorilor într-o feerie de lumini de maximă intensitate. Ca mesaj și semantică, ultimele au tangență cu cunoscutele lucrări ale lui Paul Gauguin din perioada polineziană. Bolnav de o maladie necrutătoare, Antoine Iresse moare pe data de 10 ianuarie 1957, cu câteva zile înainte de ultima sa expoziție. Noua orientare stilistică a artistului se prezintă astfel necristalizată, doar în stare brută, ca parte componentă a unui incitant proiect, rămas nerealizat³⁸.

După moartea artistului, Parisul a achiziționat trei din operele sale. Ultima manifestare comemorativă a avut loc în iulie 2010, când fiica sa, Danielle, a organizat, cu asistența Nadinei Nieszawer, expert al Școlii din Paris, participarea lui Antoine Iresse la o expoziție cu vânzare la *Artcurial* din Rond-Point, de pe Champs-Élysées³⁹.

Pictura de factură poetică a artistului originar din Basarabia rămâne a fi un imn al luminii și al dragostei de viață. Ea descinde direct din simplitatea motivelor abordate (vederi din atelier, modeste accesorii din viața cotidiană, vase cu flori, portrete) – o exteriorizare prin creație a simplității ingenuă a lui Iresse însuși.

³⁸ Y. Taillandier, *Hommage pour Iresse*. Catalogue du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 4 mai 1957.

³⁹ Catalogue *Artcurial* du 6 juillet 2010. Site de Nadine Nieszawer. http://fr.wikipedia.org/wiki/Antoine_Iresse (accesat la data de 21.03.2013).

G. OPRESCU ÎN CAPTIVITATEA PUTERILOR CENTRALE DE LA TURNU SEVERIN LA GOLEMO KONARE ȘI ÎNAPOI (1917–1918)

de IOANA APOSTOL

Abstract. The First World War was a trying time for G. Oprescu, art historian and founder of the Romanian Institute of Art History. In 1917, while he was working as a French teacher and head of the “Traian” high-school in the town of Turnu Severin, south-west of Romania, he became victim of the military conflict as a civilian internee of the Central Powers. For 18 months he was deprived of his freedom and held in places of detention and internment camps in Romania and Bulgaria. His captivity began after he was arrested in February 1917 along with other professors and local community leaders. He was held in a cell-like room at the “Traian” Hotel in Turnu Severin and then interned at the Tismana Monastery and the Military Circle in Bucharest, the headquarters of the German’s Hauptwache. In September 1917, along with his Turnu Severin group of internees, he was deported to Bulgaria. After a gruelling journey in freight wagons and on foot, Oprescu was interned at Philippopolis/Plovdiv and then, from March 1918, in an improvised camp nearby, Golemo-Konare. Bulgaria’s internment camps left deep traumas on the minds and bodies of the prisoners, all of them recounting in unison of the hunger, cold, illness and abusive treatment they endured. In the summer of 1918, after a year and a half of captivity, the Romanian civilians, including G. Oprescu, were repatriated and released. The article uses as sources a fragment of G. Oprescu’s unpublished memoirs written in 1968 and the official statements of his fellow internees gave to the Romanian authorities after their repatriation in 1918.

Keywords: G. Oprescu, The First World War, civilian internees, Romania, Bulgaria, Turnu Severin, Tismana Monastery, Philippopolis, Plovdiv, Golemo-Konare.

Anii Primului Război Mondial au marcat o perioadă zbuciumată și extrem de dificilă pentru G. Oprescu (1881–1969). Profesor de limba franceză și proaspăt director al Liceului „Traian” din Turnu Severin, Oprescu resimte direct și dureros conflictul militar, ca internat civil timp de 18 luni, în lagărele de prizonieri ale Puterilor Centrale de pe teritoriul României și Bulgarei. Douăzeci de pagini cu amintiri din anii captivității, provenite din manuscrisul autobiografiei sale¹, se păstrează în Arhiva Istorică a Bibliotecii Naționale a României². O altă parte a manuscrisului a fost publicată în anul 1968 în cotidianul severinean *Viitorul*, unde Oprescu rememorează anii petrecuți la catedra de franceză a Liceului „Traian” și viața sa din Turnu Severin³. Cele două materiale acoperă perioada 1908–1920 și dezvăluie o pagină foarte puțin cunoscută din biografia profesorului.

G. Oprescu și-a pus pe hârtie amintirile despre Primul Război Mondial la mai mult de cinci decenii după episoadele povestite⁴, așadar relatarea este pe alocuri imprecisă, fiind în fapt o narațiune subiectivă a întâmplărilor care l-au marcat cel mai mult în timpul captivității. Scriindu-și amintirile, în ciuda memoriei sale fenomenale, profesorul nu a fost neapărat preocupat de cronologia faptelor sau de acuratețea informațiilor. Scrierea memorialistică este până la urmă o sinteză subiectivă și retrospectivă a vieții individului. De aceea, am întregit și nuanțat relatările lui G. Oprescu făcând apel la mărturiile altor severineni arestați și internați odată cu el. Mărturiile acestora sunt păstrate în documentele administrației municipale Turnu Severin din 1916–1920 sub forma declarațiilor pe care foștii prizonieri le-au dat după repatrierea din 1918 și sunt extrem de valoroase, fiind scrise la cald, chiar după desfășurarea evenimentelor⁵.

¹ În 1968, cu un an înainte de decesul său, G. Oprescu a predat Editurii Meridiane manuscrisul unui volum memorialistic, însă cartea nu a văzut niciodată lumina tiparului.

² Biblioteca Națională a României. Arhiva istorică (BNR.AI), Fondul G. Oprescu–Constantin Ionescu-Mihăești, d. 15, *Fragment dintr-o lucrare de memorii a lui G. Oprescu*, f. 131–150.

³ „Acad. George Oprescu își amintește...(I–V)” în *Viitorul. Organ al Comitetului Județean Mehedinți al P.C.R. și al Consiliului Popular Județean Provizoriu*, anul I, nr. 6, 7, 8, 9, 12/1968.

⁴ Cf. *Ibidem*, nr. 6/1968, p. 9.

⁵ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *Documente ale municipalității severinene 1916–1920*, vol. V, Craiova, 2009.

Oprescu la Turnu Severin: începutul războiului, bombardamentele și ocupația

După absolvirea *cum laude* din 1904 a Facultății de Litere și Filosofie⁶, Oprescu a primit postul de profesor de limba franceză la Gimnaziul din Giurgiu, unde a lucrat până în 1908, când și-a preluat catedra de la Liceul „Traian” din Turnu Severin. Aici a fost profesor de limba franceză și director al internatului elevilor⁷, iar din 1914 până în 1920, director al liceului⁸. Începutul Primului Război Mondial îl găsește pe G. Oprescu la Paris, unde își petrecea vacanța de vară din 1914. Invazia armatelor germane în nord-estul Franței a făcut ca Oprescu să fie nevoit să urmeze o rută ocolitoare pentru întoarcerea în țară, prin Marsilia și Istanbul⁹. Chiar după întoarcerea sa din Franța, la cererea amicilor severineni, profesorul a susținut o conferință despre entuziasmul cu care Franța a intrat în război. Discursul său a fost primit favorabil de o parte a publicului, dar, în același timp, i-a scandalizat pe germanofili. Episodul îl propulsează pe Oprescu în percepția publică drept francofil și susținător al Antantei: „Ajunsesem, din punctul lor de vedere, un dușman care trebuia să fie pus la «locul lui»”¹⁰.



Fig. 1. G. Oprescu și elevii de la liceul „Traian” într-o excursie, BAR.

⁶ Serviciul Municipal București al Arhivelor Naționale (SMBAN), Fondul Universitatea București. Facultatea de filologie, d. 99/1904, f. 273

⁷ „Acad. George Oprescu își amintește...(II)” în *loc.cit.*, nr. 7/1968, p. 9.

⁸ Gabriela Dumitrescu (ed.), *Centenar George Oprescu 1881–1969. Expoziție omagială*, București, Biblioteca Academiei Române, 1981, p. 15.

⁹ „Acad. George Oprescu își amintește...(II)” ..., p. 9.

¹⁰ BNR.AI, *Fragment...*, f. 131.

Doi ani mai târziu, în 1916, Turnu Severin, ca și restul țării, se pregătea de război. Măsurile luate de administrația locală anunțau iminența intrării României în război. În luna aprilie au fost suspendate transporturile din Severin către frontiera de vest, iar în luna mai au fost demarate lucrări cu caracter militar în Câmpia Severinului. Autoritățile pregăteau mobilizarea în caz de război, întocmeau evidențe privind rechizițiile de bunuri și colectarea de materiale necesare armatei, recenzau autovehiculele din oraș, cantitățile de combustibili și evaluau funcționarea uzinelor de apă și electricitate¹¹. Primul bombardament asupra orașului Turnu Severin a avut loc pe 16/29 august 1916, chiar a doua zi după intrarea României în război, ajungându-se ca din luna septembrie legăturile feroviare cu Bucureștiul să fie perturbate, fapt ce afecta aprovizionarea orașului, în primul rând cea cu combustibili. Ca urmare a înțetirii bombardamentelor și a avansării frontului de la Dunăre și Cerna, din luna octombrie trenurile nu au mai ajuns în Turnu Severin, oprind doar în Strehaia¹².

Pe timpul bombardamentelor, în Turnu Severin cădeau zilnic opt–nouă obuze. Multe erau dirijate spre șirul de case de pe strada Principală, strada cea mai apropiată de malul Dunării, și în special înspre casa în care locuia Oprescu, care se afla pe cel mai înalt punct al străzii, așadar ușor de reperat. Anticipând ocuparea orașului și neîndeplinind condițiile de conscripție în armată, fiind proaspăt vindecat de tuberculoză, G. Oprescu, împreună cu profesorul de matematică și secretarul liceului, Petre Sergescu (1893–1954), decid să plece pe jos spre București, pentru a se pune acolo în slujba efortului de război și pentru a nu cădea captivi armatelor inamicului. După 15 km de drum, Oprescu și Sergescu se intersectează cu trupele Puterilor Centrale care coborau în Oltenia de la nord de Carpați și se văd nevoiți să se întoarcă în Severin¹³. Ajuns înapoi la liceu, Oprescu găsește acolo telegrama lui I. G. Duca, ministrul Cultelor și Instrucțiunii Publice, „care-mi ordona să nu părăsesc liceul în caz de invazie, ci să continui a rămâne în Severin. Evident, școală nu se mai putea face, eu aveam deci sarcina de a păstra liceul și averea lui în așteptarea evenimentelor”¹⁴. Primindu-și ordinul de la ministrul Duca, Oprescu o adăpostește în subsolul casei sale pe Maria, femeia de serviciu, și se instalează într-o cameră din internatul liceului, de unde putea să vadă „tot ce se întâmpla în liceu și în jurul lui, din punctul de vedere al bombardamentului bulgar, și în același timp eram oarecum în siguranță”¹⁵.

După aproximativ trei luni de bombardamente și confruntări militare, în ziua de 2 noiembrie 1916, Puterile Centrale au ocupat orașul. Prin *Comandatura de Etapă nr. 22 Turnu Severin* și *Comandatura Districtului Mehedinți*, trupele germano-austro-ungare au instituit timp de doi ani de zile un regim sever de ocupație, prin care se urmărea controlarea strictă a orașului și județului¹⁶. Locuitorilor li s-au eliberat noi acte de identitate, *ausweis*, s-a reglementat circulația persoanelor și birjelor în oraș, mai ales în timpul nopții, au fost identificați bărbații între 14–60 de ani pentru a fi folosiți la diverse munci în folosul armatei și autorităților de ocupație. Comerțul era atent monitorizat, s-a intervenit în alcătuirea bugetului local și au fost rechiziționate imobile și bunuri. În plus, activitatea școlară a fost suspendată, iar școlile, alături de cele mai frumoase case și clădiri din oraș, au revenit autorităților, ofițerilor și militarilor, dintre care Băile Comunale și clădirile Tribunalului au fost puse la dispoziția *Comandaturii de Etapă*¹⁷.

După luptele din Câmpia Severinului frontul a fost stabilizat, iar bombardamentele au încetat. Atunci autoritățile de ocupație și-au intrat deplin în atribuții, iar o parte din activitățile cotidiene ale orașului au fost reluate. La rândul său, Oprescu a putut să redeschidă Liceul „Traian” cu profesorii care nu fuseseră mobilizați suplinind și cursurile celor de pe front¹⁸.

Începutul captivității: arestarea și interogatoriul

În timpul Primului Război Mondial, doar în Europa au fost luați prizonieri circa 400 000 de civili. Aceștia erau în primul rând civilii considerați ostili de autoritățile de ocupație. Lor le urmau studenții străini,

¹¹ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, p. 6.

¹² *Ibid.*, p. 6–7.

¹³ BNR.AI, *Fragment...*, f. 132.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, p. 7–8.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8–9.

¹⁸ BNR.AI, *Fragment...*, f. 132.

oamenii de afaceri surprinși de război într-o țară străină, misionarii, marinarii comerciali și cetățenii străini stabiliți în alte țări¹⁹. Pentru că România a menținut un front activ alături de ruși, Puterile Centrale nu au putut să o ocupe în integralitate, așa cum făcuseră cu Serbia și Muntenegru. Astfel, numărul de civili români internați în lagăre a rămas mic, spre deosebire de cel al prizonierilor români combatanți capturați pe câmpul de luptă²⁰. Însă, la fel ca în Serbia, în primele luni ale ocupației Puterilor Centrale, autoritățile au urmărit în primul rând identificarea cetățenilor educați, considerați factori de coeziune și rezistență – ziariști, profesori, funcționari, preoți și politicieni – și separarea lor de comunitatea locală prin arestări, internări și deportări. Ocupanții considerau aceste acțiuni mai degrabă măsuri de prevenție, decât măsuri punitive²¹. Primele și cele mai numeroase arestări au avut loc în timpul lunii februarie 1917. Printre primii cetățeni din Turnu Severin care au fost privați de libertate s-au numărat reprezentanții autorităților române: șeful poliției, șeful pompierilor, comisari de poliție, dirigințele poștei și șeful cenzurii Mehedinți²². Lor li s-au adăugat apoi alți membri de seamă ai comunității severinene, identificați drept antantofili: preotul Durak²³, lingvistul și folcloristul Vasile Vârcol, ziaristii Iorgu Protopopescu de la „Drapelul Severinului”²⁴ și Constantin Nicolau²⁵, directorul ziarului „Alarma Mehedințiului”²⁶ și diverși comercianți²⁷, avocați²⁸ și profesori. Printre aceștia din urmă s-au numărat mulți profesori de la Liceul „Traian”, în frunte cu G. Oprescu: Petre Sergescu²⁹, Nicolae N. Herescu³⁰, profesorul de desen Alexandru Resmeriță³¹, profesorii de muzică Ioan Șt. Paulian³² și Vasile I. Buică³³ și Gheorghe Cernăianu, directorul-institutor al Școlii nr. 3 de băieți³⁴.

Profesorii de la Liceul „Traian”, inclusiv Oprescu, au fost arestați în 7/21 februarie 1917 și interogați de reprezentanții autorităților ocupante. Un funcționar i-a citit lui Oprescu acuzațiile ce i se aduceau: organizarea de întruniri cu discursuri împotriva Puterilor Centrale și aliaților săi, susținerea de cursuri în localuri publice și cafenele în același scop. Profesorul a respins acuzațiile, declarându-se nevinovat, dar a adăugat în spirit de frondă: „Răspunsul meu absolut sincer, pe care l-am dat la întrebările dvs., după cum v-ați putea convinge, făcând cercetări, mă arată absolut inocent de faptul de a provoca sentimente ostile și agresive împotriva Puterilor Centrale. Fiindcă sunt un om cinstit, aș vrea să adaug că în fundul sufletului meu nu pot să fiu binevoitor unor puteri care au abuzat de slăbiciunea noastră, ne-au ocupat țara și ne țin acum sub stăpânirea lor. Rog să se noteze și acest răspuns din partea mea”³⁵. După interogatoriu, Oprescu primește ordinul să își facă bagajul și este escortat de un agent al Siguranței Puterilor Centrale la Hotelul „Traian”³⁶. Acest moment marchează începutul captivității lui G. Oprescu, care, laolaltă cu ceilalți internați civili, va petrece 18 luni în lagărele Puterilor Centrale din România (în Oltenia) și Bulgaria (la Philippopolis și Golemo-Konare), adică până la ieșirea României din război.

¹⁹ Jonathan F. Vance, „Civilian Internees. World War I” în Jonathan F. Vance (ed.), *Encyclopedia of Prisoners of War and Internment. Second Edition*, Millerton, NY, Grey House Publishing, 2006, p. 77.

²⁰ Bogdan Trifunović, „Prisoners of War and Internees (South East Europe)” în Ute Daniel, Peter Gatrell, Oliver Janz, Heather Jones, Jennifer Keene, Alan Kramer, and Bill Nasson (eds.), *1914–1918–online. International Encyclopedia of the First World War*, Berlin, Freie Universität Berlin, 2014, <https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/prisoners_of_war_and_internees_south_east_europe> accesat în 09.08.2018.

²¹ *Ibid.*

²² Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, crt. 245, 251, 258 și Serviciul Județean Mehedinți al Arhivelor Naționale (SJMAN), Fond Primăria orașului Turnu Severin, d. 16 bis/1918, f. 225, f. 229.

²³ SJMAN, *loc.cit.*, f. 294.

²⁴ *Ibid.*, f. 270.

²⁵ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, crt. 243, Declarația ziaristului Iorgu Protopopescu din Turnu Severin cu privire la lipsirea sa de libertate și pagubele materiale suferite din partea autorităților militare de ocupație (1916–1918) și a celor bulgare, p. 257.

²⁶ SJMAN, *loc.cit.*, f. 228.

²⁷ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, crt. 246, Memoriul comerciantului severinean Istrate Pereanu cu privire la arestarea, detenția, deportarea în Bulgaria, jaful, rechizițiile și suferințele îndurate din partea autorităților militare de ocupație ale Puterilor Centrale, p. 259; crt. 247, Memoriul lui Victor P. Măldădescu din Turnu Severin cu privire la suferințele îndurate și pagubele pricinuite de autoritățile militare de ocupație ale Puterilor Centrale, p. 261–262.

²⁸ *Ibid.*, crt. 254, Declarația lui C.T. Georgescu, avocat și om politic, privitoare la pagubele suferite din partea autorităților militare de ocupație ale Puterilor Centrale în anii 1916–1918, p. 271.

²⁹ *Ibid.*, crt. 250, Declarația a profesorului Petre Sergescu din Turnu Severin privitoare la represaliile suportate, ca ostatic, din partea Puterilor Centrale de ocupație, în anii 1916–1918, la rechizițiile, dările și amenzile ce i-au fost aplicate, p. 264–265.

³⁰ SJMAN, *loc.cit.*, f. 244

³¹ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, crt. 257

³² *Ibid.*, p. 226, p. 271.

³³ *Ibid.*, crt. 248, Declarația profesorului de muzică Vasile I. Buică din Turnu Severin privind la suferințele îndurate în anii 1916–1918 din partea autorităților militare de ocupație ale Puterilor Centrale, p. 262.

³⁴ SJMAN, *loc.cit.*, f. 235.

³⁵ BNR.AI, *Fragment...*, f. 133–134.

³⁶ *Ibid.*, f. 134.



Fig. 2. G. Oprescu (în picioare, al doilea din stânga) și profesorii de la liceul „Traian”, cca. 1908, BAR.

În 1916, statutul prizonierilor de război era reglementat, deși cu multe lacune, prin câteva acorduri internaționale. Anumite prevederi din Convențiile de la Geneva din 1864 și 1906 îi vizau pe aceștia, însă doar pe cei răniți și bolnavi dintre ei³⁷. Totuși, în materie de prizonieri, în timpul Primului Război Mondial, au avut întâietate Convențiile de la Haga din 1899 și 1907, care conțineau prevederi mai largi³⁸ și ratificate de majoritatea statelor, atât de marile puteri, cât și de statele mai mici³⁹. Statutul de prizonier de război era acordat atât combatanților, cât și non-combatanților capturați. Condițiile de detenție și internare trebuiau să fie decente, prizonierii nu își pierdeau dreptul de proprietate, puteau fi folosiți pentru muncă, dar nu în sprijinul efortului de război al puterii inamice, și ar fi trebuit plătiți pentru muncile prestate. De asemenea, părțile beligerante trebuiau le să asigure prizonierilor aceleași condiții pe care le asigurau propriilor combatanți – hrană, îmbrăcăminte și adăpost – dar, în același timp le puteau aplica același pedepse ca și propriilor soldați⁴⁰. Și totuși, statutul civililor internați nu era clar precizat în nici una din convențiile de mai sus, și asta pentru că această categorie de prizonieri era până la urmă inedită, mase largi de civili nemaifiind capturate până atunci în confruntările dintre armate. Astfel, formulările vagi din Convențiile de la Geneva și Haga făceau ca prizonierii civili să rămână vulnerabili la abuzuri și represalii⁴¹.

Hotelul „Traian” și mănăstirea Tismana

La Turnu Severin, în intervalul februarie–mai 1917, ostaticii au fost ținuti, în regim de izolare, în camerele hotelului „Traian”⁴². Prizonierilor le era complet interzis orice contact cu exteriorul și nu primeau corespondență decât în mod clandestin. Fiecare dintre ei avea propria cameră, iar condițiile de trai erau bune,

³⁷ Tony Dawes, „International Law” în Jonathan F. Vance (ed.), *op.cit.*, p. 200.

³⁸ Jonathan F. Vance, „Geneva Conventions of 1864 and 1906” în Jonathan F. Vance (ed.), *op.cit.*, p. 150

³⁹ Patrick M. O’Neil, „Hague Conventions of 1899 and 1907”, *ibidem*, p. 171–172.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁴¹ Bogdan Trifunović, *loc.cit.*

⁴² Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, crt. 208, Memoriul profesorului Ioan Șt. Paulian, conținând descrierea internării și deportării lui și a altor 39 de persoane în Bulgaria, pentru atitudinea lor potrivnică Puterilor Centrale, p. 226.

mai ales în comparație cu cele care îi vor aștepta în lagărele de la Philippopolis și Golemo-Konare. Cel mai greu de suportat în această etapă a detenției erau lipsa de socializare și lipsa de aer, pentru că internații erau obligați să stea întotdeauna cu ferestrele de la camere închise⁴³. La acestea se mai adăuga comportamentul abuziv al santinelor, care, pe lângă limbajul injurios, pretindeau și sume de bani de la cei pe care îi aveau sub supraveghere⁴⁴. Dar viața de internat a devenit curând o rutină, prizonierii ajungând să fie convinși că vor rămâne în Hotelul „Traian” până la sfârșitul războiului⁴⁵.

Lucrurile nu au stat însă așa. Schimbarea a fost anunțată de apariția în hotel a unor spioni ai Puterilor Centrale, deghizați în ciobani, care se întorceau probabil dintr-o misiune de recunoaștere să își prezinte raportul: „Într-o bună zi, către seară, am văzut trecând pe dinaintea ferestrei mele trei ciobani, al căror costum era atât de *ultraciobănescu*, încât era sigur că totul reprezenta o mascaradă și un deghizament: o căciulă enormă, un cojoc la fel, opinci cum nu purtau ciobanii, și așa mai departe. Cei trei ciobani au intrat în camera alături de a mea unde îi așteptau funcționarii serviciului de informații al puterilor ocupante. Peretele nu era destul de gros ca din când în când să nu auzim unele cuvinte. M-am depărtat de el cât am putut, așa încât cei trei spioni îmbrăcați în ciobani, care veneau desigur de la munte, au putut să-și facă raportul lor, fără ca eu să-l pot auzi nici măcar parțial”⁴⁶. Atunci Oprescu a început să intuiască faptul că șederea lor la Hotelul „Traian” era provizorie. Într-adevăr, la începutul lunii mai 1917, prizonierii au fost separați și mutați în două lagăre din apropiere, cu regimuri considerabil mai severe. Tot grupul lui Oprescu, format din profesori, liberi profesioniști și comercianți, a mers la mănăstirea Tismana, iar grupul polițiștilor urbei au fost trimiși în lagărul miliar de la Slatina⁴⁷.

Civili severineni au rămas în lagărul de la Tismana până în iunie 1917. Erau adăpostiți în chilii și, ca o îmbunătățire față de condițiile anterioare de internare, se puteau bucura de aerul curat, fiindu-le permise scurte plimbări în jurul mănăstirii. Însă regimul instituit de gardienii de la Tismana era perceput mai acut de prizonieri. În memoriul său de după repatriere, profesorul Paulian sublinia înrăutățirea tratamentelor și presiunea taxelor pe care prizonierii erau nevoiți să le plătească⁴⁸, nu numai santinelor, ci și bucătăresei și oamenilor de serviciu⁴⁹. Profesorul Resmeriță reține și el atmosfera de teroare indusă de amenințările soldaților cum că tratamentul lor depindea de cel pe care Guvernul român din Iași îl va aplica ostaticilor Puterilor Centrale⁵⁰.

Din perioada petrecută la Tismana, Oprescu rememorează interacțiunile cu un preot cu caracter îndoielnic. Dacă la început, după lunile de reclusiune din camera hotelului Traian, profesorul s-a bucurat să aibă un interlocutor cu care îi era permis să converseze, în timp personajul nu i-a mai inspirat încredere. Oprescu îl suspecta de colaborare cu autoritățile de ocupație. „Ce nu-mi plăcea mai mult era nu numai impresia ce-mi făcea de a fi nesincer și, de ce să nu spun cuvântul, de a fi un instrument al inamicilor și de a ne spiona, ci faptul că fiind la mănăstirea Tismana, în posesiunea multor odoare medievale ce constau mai mult din broderii cu aur, el le scotea toată ziua și ni le arăta, mie și celorlalți. Atâta lipsă de atenție pentru lucruri atât de delicate, de prețioase și de rare nu era semn bun. N-am putut să controlez, dar n-aș fi uimit dacă o parte din odoarele acelea ar fi dispărut”⁵¹.

La mai puțin de o lună de la internarea la Tismana, situația grupului de severineni s-a înrăutățit dramatic. Zvonuri îngrijorătoare ajungeau la urechile prizonierilor, care aflau despre revolte ale unor săteni din împrejurimi împotriva ocupanților. Oprescu amintește, fără a da detalii, despre un grup de tineri mehedințeni care se organizau să împuște soldați inamici, acțiunile acestora constituind de fapt o amenințare la viața civililor internați la Tismana, ce riscau să fie executați drept represalii pentru acele tentative de

⁴³ BNR.AI, *Fragment...*, f. 134.

⁴⁴ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, p. 226.

⁴⁵ BNR.AI, *Fragment...*, f. 134.

⁴⁶ *Ibid.*, f. 134.

⁴⁷ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, crt. 208, Declarație a lui Ștefan Bunghețianu, șeful poliției din Turnu Severin, privitoare la pagubele și represiunea suferite din partea autorităților militare de ocupație în anii 1916–1918, p. 276–278.

⁴⁸ *Ibid.*, crt. 102, p. 131: pe parcursul internării la Tismana autoritățile comunale din Turnu Severin le-au trimis, cu autorizația Comandaturii germane, ajutoare bănești în valoare de câte 300 de lei de om.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 227.

⁵⁰ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, crt. 257, Declarația profesorului Alexandru Resmeriță din Turnu Severin privitoare la pagubele suferite din partea autorităților militare de ocupație ale Puterilor Centrale în anii 1916–1918, p. 275.

⁵¹ BNR.AI, *Fragment...*, f. 135.

rezistență⁵². Informația este confirmată și lămurită de Ioan Șt. Paulian: „La 11 iunie se spune că într-un sat din Mehedinți s-au revoltat locuitorii, omorând un ofițer ungar. Pentru ca executarea la moarte a 14 din ei să nu fie conturbată de o mișcare a cetățenilor severineni, ne ridică pe 10 din noi, izolându-ne imediat de ceilalți și ne pornesc la Severin, cu hotărârea ca la cea mai mică mișcare să fim executați. Grație împrejurărilor, hotărârea n-a fost îndeplinită”⁵³.

La Turnu Severin, grupul celor zece este reînălțat în camerele hotelului „Traian”, iar tratamentul lor se înăsprește. Oprescu conștientizează pericolul în care se află abia când primește, pe cale clandestină, o scrisoare în care i se relevă gravitatea situației: fusese adus înapoi la Severin împreună cu ceilalți nouă camarazi de suferință „pentru a fi împușcați ca represalii, în cazul în care ar mai fi continuat activitatea teroristă a partizanilor noștri contra soldaților Puterilor Centrale [...]”. Își putea oricine închipui starea de spirit în care m-am găsit după lectura acelei scrisori, care, totul îmi spunea, era adevărată”⁵⁴. Din grupul celor zece, făcea parte, alături de profesorii Oprescu, Ioan Șt. Paulian, Alexandru Resmeriță, și Petre Sergescu, viitorul mare matematician, care ne-a lăsat o mărturie unică despre situația de viață și de moarte în care se găseau aceștia. La 23 de ani, în camera-celulă a hotelului „Traian”, Sergescu își scria testamentul: „Nu-mi pare rău dacă mă omoară nemții, pentru mine. Eu n-am decât să câștig că oricine va putea judeca sălbăticia lor din acest act și va mai vedea că, probabil, aș fi putut însemna ceva în știința căreia m-am dedicat și că numai ei sunt vinovați de oprirea bruscă a lucrărilor mele. Viața n-are decât un singur sens: să ți-o jertfești conștient, clipă cu clipă, pentru împlinirea unei idei. Am voit să fac așa, căutând să aduc oarecare glorie țării mele, dacă mi-ar fi fost în putință, prin lucrările mele matematice. [...] Și apoi mai vine și faptul că mor pentru țară și ce poate fi mai înălțător pentru mine decât să știu că în războiul nostru de întregire mi-am dat și eu prinusul meu, ca urmaș al atâtor generații de eroi. Numai prin sânge se poate ajunge la rezultate trainice și, dacă e nevoie și de al meu, nu-l voi precupeți”⁵⁵. Din fericire pentru captivii de la Hotelul „Traian”, șantajul ocupanților a funcționat și revoltele localnicilor s-au stins, iar viețile prizonierilor a fost cruțate.

Deportarea în Bulgaria și drumul spre Philippopolis

Deși pericolul unei execuții sumare trecuse, situația ostaticilor nu s-a îmbunătățit deloc. Pe parcursul verii, autoritățile de ocupație au decis să lămurească statutul juridic al internaților civili. În septembrie, după scurte interogatorii, aceștia au fost acuzați de sentimente dușmănoase față de armatele și supușii Puterilor Centrale și, fiind declarați periculoși, se hotărăște privarea lor de libertate până la sfârșitul războiului și deportarea lor în Bulgaria⁵⁶. Decizia deportării a fost luată atât pentru civilii internați la hotelul din Turnu Severin, cât și pentru cei rămași la Tismana și în lagărul militar de la Slatina⁵⁷.

Drumul către lagărele din Bulgaria a avut ca popas Bucureștiul, unde prizonierii au fost ținuți la ultimul etaj al Cercului Militar, aflat în acel moment în ultima etapă a construirii. Condițiile erau cele mai stricte în care fuseseră până atunci închiși civilii severineni. Acolo au stat aproape o lună de zile, supuși la grele privațiuni, „într-o închisoare celulară, precum criminalii”⁵⁸. Oprescu își amintește: „Eram cu adevărat în temniță. [...] Doream din toate puterile să fim scoși din acea construcție neterminată, imensă, dar care pentru noi era închisă din toate părțile, în afară de camera pe care fiecare din noi o locuia”⁵⁹.

În timpul săptămânilor petrecute la București, Oprescu a primit în continuare corespondență secretă, în care i se spunea că, de fapt, trimiterea în Bulgaria echivala cu o sentință capitală, Puterile Centrale urmărind distrugerea prizonierilor prin condiții foarte grele de internare. La 50 de ani distanță după această dezvăluire tragică, Oprescu evocă frământările care nu îi mai dădeau pace înainte de plecarea spre Bulgaria: „Cine îmi

⁵² *Ibid.*, f. 135.

⁵³ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op. cit.*, crt. 208, *Memoriul profesorului Ioan Șt. Paulian...*, p. 226.

⁵⁴ *Ibid.*, f. 136.

⁵⁵ Magda Stavinschi, „Petre Sergescu – o mare personalitate atât de puțin cunoscută nouă azi” în *NOEMA*, vol. XIII, 2014, p. 336.

⁵⁶ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op. cit.*, p. 227; p. 262; p. 275; SJMAN, *loc. cit.*, Declarația lui Iulian Mănăstireanu, comisar de poliție, f. 225; Declarația lui Constantin Nicolau, director al ziarului Alarma Mehedinților, f. 228.

⁵⁷ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *loc. cit.*, crt. 243, Declarația ziaristului Iorgu Protopoescu din Turnu Severin cu privire la lipsirea sa de libertate și pagubele materiale suferite din partea autorităților militare de ocupație (1916–1918) și a celor bulgare, p. 257; crt. 245, Declarația lui Tiberiu Popescu din Turnu Severin privind regimul său de ostatic și internat de către autoritățile militare de ocupație, în anii 1916–1918, p. 259.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 227; p. 275.

⁵⁹ BNR.AI, *Fragment...*, f. 136.

purta de grijă și găsisese mijlocul pe care trebuie să-l numesc extraordinar, de a-mi trimite știri, mă anunțase printr-o hârtiuță că voi fi trimis în Bulgaria ca să mor, și că acest lucru era așteptat de către autoritățile Puterilor Centrale. Nu-mi puteam închipui nici unul din actele mele, săvârșite nu înainte de a fi închis, dar după ce fusesem închis, să aibă vreo importanță atât de mare, încât să merite din partea dușmanului nostru pedeapsa supremă. Dar pe de altă parte, știam că în acel război, totul era posibil și că inamicul săvârșise crime mai groaznice⁶⁰.



Fig. 3. Cercul Militar din București, Hauptwache, colecția Sorin Nica, Proiectul Photo Historia.

La sfârșitul lunii septembrie, lipsit de provizii și de haine de iarnă, în pragul lunilor friguroase, grupul de civili severineni își începe călătoria spre lagărul de la Philippopolis (Plovdiv-ul de astăzi). Chinuitorul drum cu popasuri la Ruse/Rusciuk și Veliko Târnovo este descris în detaliu de profesorul Paulian⁶¹. Prizonierii au petrecut trei nopți la Rusciuc în localul poliției, unde au fost înghesuite 40 de persoane într-o cameră de 4–5 metri, fără aerisire și fără hrană. Abia a treia zi li s-a permis să cumpere câte ceva prin canalul de contrabandă al santinelor și șefului de post, ocazie cu care ostaticii au avut primul contact cu specula bulgărească: „ni se impune să dăm bacșișuri și schimbarea banilor românești în bulgărești cu scăzământ de 30–40%”. A urmat apoi drumul pe calea ferată, cu opriri în fiecare noapte, cu ostaticii transportați în vagoane de marfă și animale, în care prizonierii erau expuși ploilor, frigului și vântului. În cele din urmă opresc la Veliko Târnovo, de unde, pe o ploaie torențială, urcă șase kilometri pe jos, la deal, pentru a ajunge în lagărul unde vor fi adăpostiți timp de două zile, uzi până la piele, în bordeie în care ploua la fel ca afară. Ajunși în sfârșit în Philippopolis, unde urmau să își petreacă iarna, prizonierii a fost purtați întâi prin oraș pentru a fi supuși insultelor localnicilor, practică menită să îi umilească și mai mult pe captivii inamici.

În fragmentul memorialistic care se păstrează la Biblioteca Națională, Oprescu nu insistă asupra aspectelor neplăcute ale tranzitului spre noul loc de internare. Preferă să le înlocuiască cu interludii descriptive despre peisajele văzute pe drum și despre arhitectura bulgărească din Veliko Târnovo și Bazargic (Dobriciul de astăzi): „Dacă Târnovo exprima un caz rar de arhitectură bulgărească, în excelentele condiții de conservare, Tatar-Bazargicul, după cum îi arată numele, era un târg tătarească, care, în tot cursul săptămânii constituie un centru comercial important, cu case, cele mai multe împodobite cu stucaturi, și un du-te vino de

⁶⁰ *Ibid.*, f. 136.

⁶¹ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op. cit.*, p. 227.

popor, în cele mai variate costume orientale. Nu numai în Bulgaria, care mai ales în vremea aceea era cu totul lipsită de monumente artistice semnificative, dar în orice parte din orientul Europei, aceste exemplare ar fi fost considerate cu admirație și cu deosebită atenție, din cauza semnificației ce prezentau”⁶². Oprescu a reținut totuși chinul drumului până la Philippopolis, și mai ales porțiunile parcurse pe jos de prizonierii care erau nevoiți să își care singuri bagajele voluminoase: „Mi-aduc aminte, de pildă, de expresia de disperare a lui Sergescu, care luase cu el mai multe cărți decât putea geamantanul lui, și care într-un transport de la un mijloc de comunicație la altul, constând dintr-o distanță de poate doi-trei kilometri, extenuat de greutatea geamantanului ce purta pe umeri, l-a trântit jos disperat, și a spus că preferă să moară decât să continue drumul acela pricinuitor de chinuri. Evident, cum fiecare din noi se găsea în aceeași situație, era imposibil ca unul din noi să se însărcineze cu transportul unei părți din bagajul lui Sergescu. Ne-am oprit însă, ne-am odihnit câțva timp, și cu vorbe blânde l-am făcut să înțeleagă că așa era acum soarta noastră și că era inutil să-și dorească moartea pentru că geamantanul lui era proporțional atât de greu. Să facă un efort de voință, căci locul unde trebuia să ajungem nu mai era prea departe. Și acest episod mi-a rămas în minte ca ceva dureros, din călătoria noastră fără voie în, pe atunci, regatul Bulgariei”⁶³.

Lagărul de la Philippopolis/ Plovdiv

Pentru civilii severineni, inclusiv pentru G. Oprescu, condițiile de arest și internare au cunoscut o pantă descendentă, de la cele asigurate de autoritatea de ocupație în Turnu Severin, Tismana și București, la cele găsite în Bulgaria, la Philippopolis și Golemo Konare. Deși, de-a lungul lunilor petrecute pe teritoriul României, internarea nu fusese deloc ușoară, mai ales din cauza umilințelor la care erau supuși prizonierii de către soldați, civilii români nu au reclamat nimic remarcabil în privința adăpostului și hranei. Însă din momentul în care au fost transportați în Bulgaria, lucrurile s-au schimbat radical, condițiile de internare înrăutățindu-se în mod dramatic.

Existau două motive principale pentru condițiile improprii de trai și tratamentul inuman la care au fost supuși prizonierii români în lagărele din Bulgaria. Primul motiv a fost lipsa de experiență a bulgarilor în administrarea lagărelor de prizonieri de război, fapt ce a dus la dezorganizare și a lăsat loc pentru abuzuri și tratamente discreționare din partea personalului militar. Per total, în timpul Primului Război Mondial, autoritățile bulgare s-au confruntat cu problema organizării, adăpostirii și hrănirii a circa 70 000 de prizonieri militari și 50 000 de civili. Sarcina s-a dovedit a fi copleșitoare pentru o țară mică cu o populație de șape milioane de locuitori și cu o economie preponderent rurală⁶⁴. *Biroului Prizonierilor de Război*, structura bulgară cu atribuții de organizare și supraveghere, era complet depășit de situație și de lipsa acută de personal. Drept consecință, nu exista un mecanism strict prin care *Biroul* să-și exercite controlul asupra celor 21 de lagăre de prizonieri răspândite pe teritoriul Bulgariei, iar faptul că Ministerul de Război de la Sofia avea în administrația centrală doar 35 de angajați responsabili cu problema prizonierilor nu făcea decât să amplifice disfuncționalitățile⁶⁵. Al doilea motiv pentru tratamentul aspru aplicat captivilor severineni avea de-a face cu motivațiile naționaliste și sentimentul revanșard resimțit de națiunea bulgară față de români după Al Doilea Război Balcanic, amplificat în 1916 de intrarea României în război de partea Antantei. De altfel, tratamentul diferențiat și abuziv aplicat românilor și sârbilor prizonieri în Bulgaria, spre deosebire, bunăoară, de cel aplicat francezilor și englezilor, este bine documentat în literatura de specialitate. Pe de altă parte, soarta civililor români internați în lagărele bulgărești, în jur de 200 de persoane în total, este puțin cunoscută, cercetările vizând, până în momentul de față, mai ales soarta prizonierilor militari⁶⁶. De aceea, cazul civililor români rămâne unul marginal, mai ales dacă este să îl comparăm cu cel al civililor sârbi: peste 37.000 de persoane internate⁶⁷ ca urmare a ocupației de către armatele bulgare a teritoriilor locuite de sârbi în Balcani. Însă indiferent de numărul mai mare sau mai mic de prizonieri civili, dramele individuale rămân, iar

⁶² BNR.AI, *Fragment...*, f. 136.

⁶³ *Ibid.*, f. 139.

⁶⁴ Rumen Cholakov, *Prisoners of War in Bulgaria during the First World War*, Cambridge University, 2012 (dissertation manuscript), p. 13–16.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 13–18.

⁶⁶ Numărul exact nu este cunoscut, dar, potrivit statisticilor disponibile, în Bulgaria au fost internați în jur de 32 000 de militari români, ofițeri și soldați. În cazul civililor, numărul lor a fost de aproximativ 200 de persoane internate în lagărele bulgărești cf. *Ibid.*, p. 13.

⁶⁷ *Ibid.*

la sfârșitul războiului, toți severineni repatriați au relatat într-un glas experiența traumatizantă a lagărelor bulgărești și au vorbit despre gravele urmări ale acestora asupra sănătății lor fizice și psihice.

Lagărul de la Philippopolis se afla în afara orașului, la sud de acesta, într-o zonă de coline cu pomi fructiferi. Aici erau concentrați prizonierii francezi și englezi capturați în prima parte a războiului, alături de care a fost instalat și grupul din care făcea parte Oprescu. Fiind vorba de un grup de civili, acesta făcea notă distinctă, restul francezilor și englezilor purtând cu toții uniforme militare⁶⁸. Conviețuirea cu prizonierii englezi dar, mai ales, cu cei francezi, „care ne-au și învitat de câteva ori la serbările organizate de ei în lagăr”⁶⁹, îi ridica moralul lui Oprescu: „nu ne credeam cu totul în afară de lumea civilizată a Europei”⁷⁰. Grupul civililor români îl cuprindea și pe artistul caricaturist Nicolae Petrescu-Găină, la rândul său deportat de către autoritățile de ocupație. În lagărele de la Philippopolis și Golemo Konare, acesta a realizat o serie de acuarele: portrete, inclusiv portrete ale lui G. Oprescu, autoportrete și caricaturi cu oameni politici, care se păstrează la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române (vezi Fig. 6–9)⁷¹.



Fig. 4. Prizonieri francezi la Philippopolis, 1917, BAR.

Condițiile de internare nu erau bune, însă față de ce avea să-i aștepte la Golemo Konare și față de restul lagărelor de pe teritoriul Bulgariei, cele de la Philippopolis deveneau mai mult decât tolerabile. De altfel, lagărul de la Philippopolis avea un statut special în circuitul lagărelor bulgărești. Era un fel de *lagăr de propagandă* sau *lagăr model*, folosit de autorități pentru a demonstra că își tratează prizonierii în conformitate cu standardele internaționale. Era cel mai salubru lagăr de prizonieri și era locul unde erau ținuti cu precădere prizonierii militari englezi și francezi⁷². Însă, condițiile de locuire din lagăre nu erau în totalitate reprezentative pentru calitatea vieții prizonierilor, deoarece aceștia nu petreceau întreaga perioadă de internare în lagărul de care aparțineau. Și asta pentru că prizonierii erau trimiși la diverse munci în localități din împrejurime, unde se organizau tabere cu adăposturi improvizate⁷³. La rândul lor, civilii

⁶⁸ BNR.AI, *Fragment...*, f. 138.

⁶⁹ *Ibid.*, f. 142.

⁷⁰ *Ibid.*, f. 141.

⁷¹ Datorez redescoperirea acestei serii de caricaturi lui Adrian-Silvan Ionescu, căruia îi mulțumesc pe această cale.

⁷² Rumén Cholakov, *Prisoners of War...*, p. 21.

⁷³ *Ibid.*, p. 29.

severineni au fost mutați de la Philippopolis la Golemo-Konare, însă în cazul lor nu există mărturii sau indicii că ar fi fost folosiți ca forță de muncă de către bulgari.

La Philippopolis, în baraca în care locuia Oprescu erau amenajate paturi suprapuse câte două, cu cele de sus libere, deoarece spațiul nu era ocupat la capacitate. Imediat după instalare, Oprescu și ceilalți severineni au constatat că paturile erau infestate cu insecte, lucru care le făcea internarea și mai chinuitoare. Dacă prizonierii francezi și englezi puteau face periodic igienizări ale spațiilor de dormit pentru că primeau insecticide, același lucru nu era valabil și pentru românii care sufereau, mai ales noaptea, astfel că ajunseseră să doarmă doar în timpul zilei, când se întindeau pe jos, unde insectele nu îi atacau: „cât am stat la Plovdiv, am fost supuși ploșnițelor, într-un fel pe care nu mi l-aș fi putut imagina cu putință”⁷⁴.

La capitolul hrană, lucrurile stăteau la fel de rău. Masa zilnică a prizonierilor consta într-o bucată de pâine și o porție de ciorbă de ardei iute, de care își aminteau cu groază toți prizonierii care au fost internați în lagăre din Bulgaria. Pentru a-și suplimenta porțiile total insuficiente asigurate de administratorii lagărului, prizonierii puteau cumpăra de la speculanții bulgari brânză și ouă, care erau totuși foarte scumpe și greu de achiziționat pentru niște oameni care fuseseră internați cu foarte puțin bani la ei. La sfârșitul captivității Oprescu slăbise 18 kilograme din cele 80 pe care le avea în 1916⁷⁵, iar Sergescu se întorcea la Turnu Severin cu sănătatea ruinată și cu 28 de kilograme în minus⁷⁶. De altfel, toți prizonierii repatriați povesteau cu groază despre foamea suferită în Bulgaria și raportau numeroase probleme de sănătate cauzate de condițiile în care fuseseră internați. După spusele lui Oprescu: „Eram astfel reduși la foame zilnică. Și dacă am fi analizat, am fi văzut că la o scădere a greutatei forțelor fizice, se adăuga și o slăbire a celor intelectuale, în așa fel, încât când eram aproape de terminarea captivității, am simțit cum memoria mea slăbise considerabil”⁷⁷.

Iar dacă nu ar fi fost suficiente condițiile precare de trai pe care erau nevoiți să le îndure, la acestea se adăugau și relele tratamente aplicate de comandantul și santinelele bulgare. Despre taxele pe care le pretindeau aceștia au amintit toți cei internați în Bulgaria. Ioan Șt. Paulian declara că, pe lângă faptul că prizonierii români civili plăteau pâinea, sarea și lemnele⁷⁸, aceștia erau practic jefuiți de soldații bulgari prin intermediul bacșișurilor pe care le cereau⁷⁹. Și Tiberiu Popescu, comisar de poliție în Turnu Severin, amintea că bacșișurile erau la ordinea zilei: „Vai de acei care nu dispuneau să dea atât germanilor, cât și bulgarilor”⁸⁰. Însă infinit mai gravă decât stoarcerea de bani a internaților erau abuzurile psihice și fizice la care aceștia erau supuși. Paulian povestea că privațiunile și suferințele au întrecut orice închipuire⁸¹ și că unii internați au fost bătuți cu bestialitate de soldații bulgari, din care cauză unul din ei a și murit⁸². Ziaristul Iorgu Protopopescu vorbea în 1918 despre regimul barbar pe care l-a îndurat în Bulgaria⁸³ iar comisarul de poliție Tiberiu Popescu mărturisea, la revenirea în țară, că de-a lungul internării sale a suferit aproape zilnic insulte și silnicio din partea soldaților germani și bulgari⁸⁴. La rândul său, V. Ionescu, dirigintele poștei din Turnu Severin și șeful cenzurii din Mehedinți relatează că în Bulgaria a fost tratat mai rău decât cel din urmă criminal⁸⁵ iar Ștefan Bunghetianu, șeful poliției din Turnu Severin, considera că, deși a rămas grav bolnav și inapt pentru muncă, a fost minune dumnezeiască că a scăpat cu viață⁸⁶.

Și G. Oprescu a ieșit marcat din lagărul de la Philippopolis. Coșmarul trăit de el aici a fost provocat de ostilitatea pe care a căpătat-o față de el comandantul lagărului. Se pare că totul pornise de la o neînțelegere: „Comandantul lagărului nostru era un tânăr «magistrat», și accentuez profesia acestuia, mobilizat, și care la tot pasul se credea obligat să ordone pedepse. În lagărul nostru era începutul primăverii și, fiindcă ne găseam

⁷⁴ BNR.AI, *Fragment...*, f. 139–140.

⁷⁵ *Ibid.*, f. 140.

⁷⁶ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op. cit.*, crt. p. 265.

⁷⁷ BNR.AI, *Fragment...*, f. 141.

⁷⁸ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op. cit.*, p. 227.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 228.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 259

⁸¹ *Ibid.*, p. 227

⁸² *Ibid.*, p. 228; SJMAN, *Ioc.cit.*, Declarația Anei P. Rogoveanu cu privire la soțul ei care a murit în lagărul din Philippopolis, în Bulgaria, f. 278.

⁸³ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op. cit.*, p. 256.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 259

⁸⁵ *Ibid.*, crt. 215, Declarația lui V. Ionescu, dirigintele poștei din Turnu Severin, privitoare la pagubele și privațiunile suferite din partea autorităților militare de ocupație germane în anii 1916–1918, p. 266.

⁸⁶ *Ibid.*, crt. 258, Declarația lui Ștefan Bunghetianu, șeful poliției din Turnu Severin, privitoare la pagubele și represiunea suferite din partea autorităților militare de ocupație în anii 1916–1918, p. 277.

într-o regiune din sudul continentului, începuse să fie cald. Umblam fără pălărie, ceea ce supăra grozav comandantul lagărului. El considera că faptul că nu purtam pălărie era cauzat de dorința mea de a nu-l saluta cum se cuvine, reverențios, cum ar fi dorit el. Îl salutam totdeauna, aplecându-mi capul. Dar aceasta i se părea un semn de puțin respect față de gradul lui, și într-o zi, mă cheamă în biroul lui și mă întreabă, într-o franțuzească stricată, de ce nu-l salut. Eu i-am răspuns că se înșeală, l-am salutat totdeauna aplecând capul. Mi-a ripostat că aceasta nu era destul, și că mă condamnă să fiu bătut cu vergile⁸⁷.



Fig. 5. Actor francez în lagărul de la Philipopolis, 1917, BAR. Dedicția „Souvenir du concert Français du 10 Novembre 1917 au Camp de Philippopolis (Bulgarie) À Monsieur Oprescu en souvenir de ma grande affection et des souffrances endurées ensemble”.

Bătaia cu vergi era o pedeapsă foarte grea, pe care Oprescu o văzuse aplicată altor prizonieri. Brutalitatea bății îi făcea pe prizonierii pedepsiți să leșine de durere. Pedepsele erau aplicate de obicei după masă, iar în orele care s-au scurs până după ceasul amiezii, G. Oprescu intrase „într-o stare de spirit soră cu moartea”⁸⁸. Ce nu știa el era că tânărul comandant revenise asupra pedepsei, însă tocmai pentru a-l

⁸⁷ BNR.AI, *Fragment...*, f. 141–142.

⁸⁸ *Ibid.*, f. 142.

demoraliza pe Oprescu nu îi comunicase și lui decizia. Comandantul anticipase probabil că știrea despre o pedeapsă, atât de aspră și fără merit, îndreptată asupra unui civil va ajunge cu siguranță, prin intermediul englezilor și francezilor, în presa străină sau la Crucea Roșie, riscând să devină „incidentul directorului de liceu bătut cu vergi”. Astfel, comandatul, transformând pedeapsa în teroare psihologică, îl pune pe Oprescu să își aștepte pedeapsa toată noaptea lângă o ladă, pe care, în mod amenințător, erau rezemate vergile cu care erau bătuți prizonierii: „De fapt, pedeapsa nu a fost executată, dar chinul meu moral, în așteptarea bății, rămăsese și a durat mai mult decât chinul bății”⁸⁹. Întâmplarea l-a tulburat atât de adânc pe Oprescu, încât chiar și după cinci decenii de la incident, el continua să își amintească cu amărăciune și ciudă de sadismul comandantului de la Philippopolis: „nu puteam uita că un om, în calitatea mea de director al unui liceu important din Țara Românească, cunoscut pentru unele din lucrările sale și cu renume în țara mea, am putut să fiu amenințat ca un vagabond de stradă sau ca un borfaș, de vergile unui tinerel, neispravit la trup și la minte, care se întâmpla să fie magistrat în țara sa de origine. Atâta umilință nu-mi puteam închipui într-o epocă ca cea pe care o trăiam. Ce făcusem ca să merit vergile acestui neghiob înfumurat? Îl salutăm dând din cap, și nu cu pălăria în mână, cum ar fi dorit el, așa încât să se marcheze importanța pe care o avea în momentul în care-l salutăm”⁹⁰.

Lagărul de la Golemo Konare

Primăvara lui 1918 le-a adus civililor români transferul de la Philippopolis la Golemo Konare (Saedinenie de azi, t.n. *Unirea*), un sat aflat la circa douăzeci de kilometri distanță. Mutarea a fost percepută de aceștia, inclusiv de Oprescu, ca pe o precarizare și mai pronunțată a statutului lor, profesorul Paulian și Petre Sergescu numind lagărul de la Golemo Konare „lagăr de pedeapsă”⁹². Civili severineni vor rămâne internați aici până la începutul verii lui 1918, repatrierea lor fiind hotărâtă după Pacea de la Buftea-București. În unele cazuri au continuat să existe transporturi dus-întors ale prizonierilor între Philippopolis și Golemo Konare, cum s-a întâmplat cu Ioan Șt. Paulian, care povestește că a fost mutat de șapte ori între cele două lagăre, fiecare drum costându-l cel puțin 100–200 lei taxe pentru soldații care îl însoțeau⁹¹.

Condițiile de internare de la Golemo Konare erau complet improprii și nu respectau nici unul dintre standardele impuse de convențiile internaționale. Prizonierii erau ținuți într-o moară, în bulgărește „melniță” (мельница). Era construit din scânduri, prin care pătrundeau ploaia și vântul, fără surse de încălzire⁹² și cu podeaua tot din scânduri, cu goluri între ele⁹³.

Mâncarea, la fel ca la Philippopolis consta în ciorbă de ardei iute și pâine. De două ori, însă, internații au avut alt meniu. Prima oară, chiar în ziua în care au ajuns la Golemo Konare, atunci când proprietarul morii, un bulgar înstărit, i-a invitat la masă pe captivi, unde a servit o ciorbă cu carne, una din puținele mese consistente din timpul prizonieratului⁹⁴. A doua ocazie în care prizonierii au putut să se bucure de o masă decentă a fost prilejuită de o întâmplare bizară. Comandatul lagărului, un sergent major, fură o oaie dintr-o turmă care păștea în preajmă și o vinde românilor, care o fac friptură. Ciobanul păgubit a făcut reclamație, responsabil pentru găsirea vinovatului fiind chiar comandantul, care în urma anchetei a concluzionat că nu îi poate găsi pe hoți⁹⁵. Dincolo de aceste două mese speciale, internații erau supuși zilnic la meniul cu ciorbă de ardei iute, fiind nevoiți să și-l suplimenteze cumpărând, pe bani mulți, câte un ou, puțină brânză sau pastramă⁹⁶.

Condițiile de trai și starea de subnutriție cronică nu erau singurele riscuri la care era expusă sănătatea civililor de la Golemo Konare. Un episod dramatic din anii prizonieratului a fost declanșarea epidemiei de tifos exantematic adusă aici de sârbii care erau prinși în pădurile din împrejurimi și introduși în lagăr fără nici un fel de carantină. Deși prizonierii sârbi nu erau adăpostiți în hambarul unde locuiau Oprescu și ceilalți severineni, cu toții împărțeau spațiile comune, ceea ce a dus la izbucnirea epidemiei⁹⁷. Chiar și după ce învățătoarea din Golemo Konare a înștiințat asupra situației și a protestat față de condițiile în care erau ținuți prizonierii sârbi și români, autoritățile bulgare au rămas indiferente și nu au luat măsurile ce se impuneau în

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*, f. 149.

⁹¹ *Ibid.*, p. 228

⁹² *Ibid.*

⁹³ BNR.AI, *Fragment....*, f. 143.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, f. 145.

⁹⁶ *Ibid.*, f. 143.

⁹⁷ *Ibid.*, f. 144.

astfel de cazuri⁹⁸. Igiena deficitară a fost o problemă cronică, complet scăpata de sub control în toate lagărele bulgărești. Dacă lagărul de la Plovdiv era și din acest punct de vedere unul model, în lagărele din restul țării prizonierii sufereau în condiții mizere. Lipsa oricăror precauții sanitare, latrinele în aer liber, lipsa apei și a săpunului pentru igiena personală și spălătul hainelor, barăcile aglomerate, infestarea cu paraziți creau condițiile perfecte pentru răspândirea epidemiilor de tifos, dizenterie și malarie⁹⁹.

La Golemo Konare, văzând că situația devenea din ce în ce mai disperată și că nimeni nu le va veni în ajutor, Oprescu le propune internaților din hambar câteva măsuri de prevenire a îmbolnăvirii: cumpărarea de petrol și fricționarea cu petrol, ca metodă de ucidere a microbilor, urmată de fierberea hainelor și a obiectelor personale pentru o igienizare temeinică. Drept urmare, captivii din grupul lui Oprescu se organizează și reușesc să se țină la adăpost de epidemia care făcea prăpăd în restul lagărului¹⁰⁰, rupând, în același timp, orice contact cu prizonierii sârbi¹⁰¹. Astfel, datorită capacității lui de mobilizare și organizare, Oprescu devine un fel de lider neoficial al grupului.

În afara situației-limită creată de epidemia de tifos și în ciuda suferințelor zilnice cauzate de condițiile de trai și hrană, de-a lungul lunilor petrecute la Golemo Konare, Oprescu și-a ocupat timpul cu două activități preferate: desenatul și cititul. La începutul ocupației, când fusese internat, Oprescu își luase în bagaj un mic caiet de schițe. Își făcuse acest obicei în timpul convalescenței sale de tuberculoză. Fiindu-i permis uneori să se plimbe prin împrejurimile lagărului, lui Oprescu îi plăcea să își ia caietul cu el și să deseneze în aer liber¹⁰². De asemenea, își luase cu el și câteva volume de autori latini și dicționarul lui Ioan Nădejde, „pe care numai eu știu cum le-am putut duce cu mine, care au fost satisfacția mea în momentele teribile pe care le-am petrecut ca pedepsit în Bulgaria”¹⁰³. Astfel că atunci când timpul și condițiile îi permiteau, Oprescu se ocupa de studierea limbii latine pe care, înainte de război, nu prea o stăpânea. „Ieșind din lagărul de pedeapsa de la Golemo-Konare, după lunile de temniță, eram cu tot atâtea kilograme mai puțin câte luni petrecusem arestat (18), dar știam care erau cele mai bune opere de autori latini, citite în original”¹⁰⁴.

Repatrierea

Prizonierii români din Bulgaria încep să fie repatriați în luna mai 1918, după semnarea Tratatului de Pace de la București. Procesul repatrierii prizonierilor români din Bulgaria a fost unul destul de rapid iar cazul lor rămâne unul fericit, dacă ne gândim la repatrierea extrem de greoaie a celor 500.000 de combatanți ai Puterilor Centrale din Siberia și Asia Centrală, care au rămas în captivitate pe tot parcursul Războiului Civil Rus, revenind acasă abia între 1920–1922¹⁰⁵.

Drumul civililor severineni înapoi către România a trecut din nou prin Rusciuc și Giurgiu, unde au fost expuși timp de trei zile aceluiași regim aspru de tranzit ca și la venirea în Bulgaria¹⁰⁶. Sunt aduși, în cele din urmă, la București iar, în așteptarea îndeplinirii formalităților de eliberare, sunt strânși în curtea dinspre Calea Griviței a Școlii de Poduri și Șosele¹⁰⁷. Acolo internații au fost ținuti timp de cinci săptămâni, până la începutul lunii iulie 1918¹⁰⁸. „Am fost informați că, dacă cineva dorește să ne vorbească, poate s-o facă din stradă, adică chiar această întâlnire să rămână cu aerul unei toleranțe binevoitoare din partea autorităților”¹⁰⁹. Cândva în acest interval, Oprescu a fost vizitat de Aristia Ionescu-Mihăești, mama bunului său prieten, Constantin Ionescu-Mihăești. Căutându-l pe Oprescu după gratii, s-a uitat la el, însă atât de slăbit și de schimbat fusese acesta de captivitate, încât doamna Ionescu-Mihăești nu l-a recunoscut. Când în sfârșit și-a dat seama că îl are în fața ochilor pe *Georgică*, a început să plângă. „Este cel mai emoționant episod din captivitatea mea”¹¹⁰.

⁹⁸ *Ibid.*, f. 145.

⁹⁹ Rumen Cholakov, *Prisoners of War...*, p. 31–31.

¹⁰⁰ BNR.AI, *Fragment...*, f. 144.

¹⁰¹ *Ibid.*, f. 145.

¹⁰² *Ibid.*, f. 146.

¹⁰³ *Ibid.*, f. 147.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Alon Rachamimov, „World War I – Eastern Front” în Jonathan F. Vance (ed.), *op.cit.*, p. 452.

¹⁰⁶ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, p. 228.

¹⁰⁷ BNR.AI, *Fragment...*, f. 148.

¹⁰⁸ Tudor Rățoi, Nicolae Chipurici, *op.cit.*, p. 228.

¹⁰⁹ BNR.AI, *Fragment...*, f. 149.

¹¹⁰ *Ibid.*, f. 148.



Fig. 6. Nicolae Petrescu-Găină, Portretul lui G. Oprescu la Philippopoli (Plovdiv), 1918, BAR.



Fig. 7. Nicolae Petrescu-Găină, Portretul lui G. Oprescu în captivitate, cca. 1918, BAR.



Fig. 8. Nicolae Petrescu-Găină, Autoportret (Caravana), BAR. Dedicăția: „D-lui G. Oprescu. Amintire de la Golemo Konare. N. Petrescu. Martie 1918.”



Fig. 9. Nicolae Petrescu-Găină, Autoportret din timpul internării la Golemo Konare, BAR.

Dedicăția: „D-lui Profesor Oprescu în semn de deosebită considerațiune și afecție și spre aducere aminte de mizeria petrecută aici. N. Petrescu, 1917–1918 (Golemo-Konare)”

După ce, în sfârșit, a fost eliberat din custodia autorităților de ocupație, Oprescu și-a petrecut lunile de vară și toamnă în îngrijirea familiei Ionescu-Mihăești/Duca. A fost găzduit întâi în casa din București a familiei iar, spre sfârșitul verii, s-a mutat la via lui Andi Duca, fratele lui Constantin Ionescu-Mihăești, unde Oprescu s-a putut reface complet¹¹¹. A rămas acolo așteptând încheierea definitivă a războiului iar rezultatele Păcii de la Versailles, favorabile României¹¹², au fost resimțite de Oprescu drept o revanșă, mai ales asupra Bulgariei, de pe urma căreia suferise cel mai mult ca internat civil. Așa s-a încheiat probabil perioada cea mai grea din viața lui Oprescu, care a început în 1916 cu internarea sa în spital pentru tuberculoză și s-a continuat cu calvarul captivității bulgărești¹¹³.

¹¹¹ *Ibid.*, f. 149.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ Le adresez mulțumiri pentru ajutorul prețios în documentare doamnei Alina Screciu și domnului Tudor Rățoi de la Serviciul Județean Mehedinți al Arhivelor Naționale și doamnelor Mihaela Manolache și Anca Andreescu de la Serviciul Colecțiilor Speciale al Bibliotecii Naționale a României. Pentru materialul fotografic le mulțumesc domnilor Emanuel Bădescu de la Biblioteca Academiei Române și domnului Sorin Nica, iar pentru foarte utilele comentarii și sugestii le rămân recunoscătoare domnilor Marian Țuțui și Adrian-Silvan Ionescu..

COSTIN PETRESCU LA NEW YORK: ÎN SLUJBA PATRIEI ȘI A ARTEI (I)

de EDUARD ANDREI

Abstract. This article focuses on an yet unknown chapter of the life and work of the Romanian painter Costin Petrescu (1872–1954); based on unpublished documents from Romanian and American archives, very little, or not at all researched by specialists, it analyses the time spent by the Romanian painter in the U.S. He traveled to New York (November 1919 – March 1920), on the official mission of supervising the printing of the new Romanian paper currency, designed by himself, at the American Bank Note Company. After the 1918 Union, monetary unification became a priority of the new Romanian Government. Thus, the article casts a new light on the importance of this process, with its political implications and symbolic intricacies. During his stay in New York, Costin Petrescu met a number of outstanding personalities of the Romanian diaspora of the time, such as the professor, writer and journalist Leon Feraru, as well as remarkable members of the New York intellectual and art scene, among which the poet Edwin Markham and the writer and art connoisseur Jeanne Robert Foster, whose portraits he painted, or William Henry Fox, then Director of the Brooklyn Museum, with whom he planned an ample exhibition of Romanian art in the U.S. The article offers unpublished data and analysis useful for a better understanding of the modern Romanian identity, of Romania's image in the U.S., as well as of the immediate aftermath of the 1918 Union.

Keywords: The American Bank Note Company, The National Bank of Romania, Our Star and The New Rumania, The Varsity, Romanian modern art and identity.

Despre **Costin Petrescu** (n. 10 mai 1872, Pitești – d. 15 octombrie 1954, București), un important pictor român al perioadei interbelice, se știe și s-a scris încă prea puțin. Cu toate acestea, numele său a fost, în epoca sa de glorie, unul dintre cele mai sonore. Azi însă, în memoria colectivă abia dacă este reținut ca autor al marii fresce de la Ateneul Român, prin care a evocat istoria României de la origini și până la Carol al II-lea. I-a zugrăvit în frescă pe Regele Ferdinand I și pe Regina Maria în Catedrala Ortodoxă din Alba-Iulia¹, dar și la biserica Mihai-Vodă din București, și a pictat multe alte biserici, deschizând o direcție majoră în pictura religioasă românească, cea neobizantină, pe care o consider o „variantă hieratică a Art Nouveau”². Și mai puțin cunoscută rămâne activitatea sa paralelă de pictor de șevalet și de desenator³ sau cea pedagogică la Școala de Belle-Arte din București; sau faptul că a scris un important tratat despre tehnica frescei – pe care și-a însușit-o de la bunicul și tatăl său –, publicat în franceză: „L’art de la fresque” (Paris, 1932).

Puținele scrieri critice care au abordat arta sa – fie în timpul vieții artistului, fie ulterior – nu au putut evita anumite șabloane, prezentându-l reductiv – fie ca pictor „de curte” (prin prisma relațiilor sale privilegiate cu Casa Regală), fie ca pictor „clasic”/„academic” (prin opoziție cu mișcările moderniste interbelice) etc. Este vorba, în general, despre articole răspândite prin presă, căci o monografie serioasă a

¹ Costin Petrescu, cu o echipă de pictori, a executat pictura Catedralei Ortodoxe din Alba-Iulia în 1922, dar nu a apucat, până la momentul Încoronării, să picteze și portretele votive ale regelui și reginei. Pe acestea le-a executat ulterior, în 1925. Pentru Încoronare, tot el a realizat designul pentru *regalia* celor doi suverani – sceptrul regelui Ferdinand I, coroana reginei Maria, mantiile lor de ceremonie și baldachinul alaiului regal.

² Concept dezvoltat și argumentat în teza mea de doctorat „Arhitectura și pictura bisericilor ortodoxe dobrogene din ultimul sfert al sec. al XIX-lea și prima jumătate a sec. al XX-lea - între identitate și alteritate”, susținută la Universitatea Națională de Arte București, 2011 (nepublicată). V. și Eduard Andrei, *Ipostaze ale modernității în pictura religioasă dobrogeană din secolul XX: Nicolae Tonitza, Nina Arbore, Costin Ioanid*, în „SCIA.AP”, serie nouă, tomul 6(50), Ed. Academiei Române, București, 2016, p. 66.

³ Pentru calitatea de desenator, v. Dana Bercea (coord.), Liana Mateescu, *Repertoriul graficii românești din secolul al XX-lea*, vol. V, București, 1998, p. 95–96. Studiile lui Costin Petrescu la Școala de Arhitectură din București, cu arh. George Sterian – în paralel cu cele de la Școala de Belle-Arte, ca student al pictorului G. D. Mirea, urmate de studii la Viena, München și Paris – l-au „înarmat” cu abilități de desen tehnic, constructiv.

artistului așteaptă încă să fie scrisă. Totuși, câteva studii semnificative și bogat documentate au fost publicate relativ recent, concentrate pe aspecte punctuale, legate de rolul artistului în ceremonia Încoronării⁴.

În aceste condiții, nu e surprinzător că despre prezența și activitatea lui Costin Petrescu în SUA, la **New York**, în **1919–1920**, cu scopul de a superviza fabricarea noilor bancnote românești, realizate după designul său, nu se știe și nu s-a publicat până acum nimic – cu excepția faptului că respectiva călătorie a fost menționată uneori ca informație colaterală și, în cele mai multe cazuri, datată eronat⁵. Scopul acestui articol este, așadar, de a acoperi o „pagină albă” din biografia artistică a lui Costin Petrescu, pe baza unor documente inedite, din arhive românești și americane.

De ce a fost ales Costin Petrescu pentru această misiune specială? Cu siguranță, talentul său de pictor și desenator îl recomanda. Se poate specula că și apropierea de Casa Regală a jucat un rol în această alegere. În plus, Costin Petrescu avea deja la acea dată experiența designului de bancnote⁶.

Călătoria peste Ocean cu „Versailles-ul mărilor”

Costin Petrescu a sosit în SUA, împreună cu soția sa, Elisabeta (Lizica), la bordul pachebotului S.S. „France”, al „Compagnie Générale Transatlantique” – linie maritimă cunoscută și sub numele abreviat CGT sau ca „French Line”, căci asigura transportul călătorilor din Franța (portul Le Havre) în SUA (New York) și retur. Marea navă – singura cu 4 coșuri din epocă a flotei franceze – era supranumită „Versailles-ul mărilor”, datorită decorului său luxos, în care se regăseau stilurile Louis XIV, Louis XVI sau stilul maur (ca referință la coloniile franceze din Africa), după cum se poate vedea în câteva fotografii de arhivă, realizate de un fotograf anonim al companiei Byron și aflate în colecțiile „The Museum of the City of New York” (Fig. 1–2).

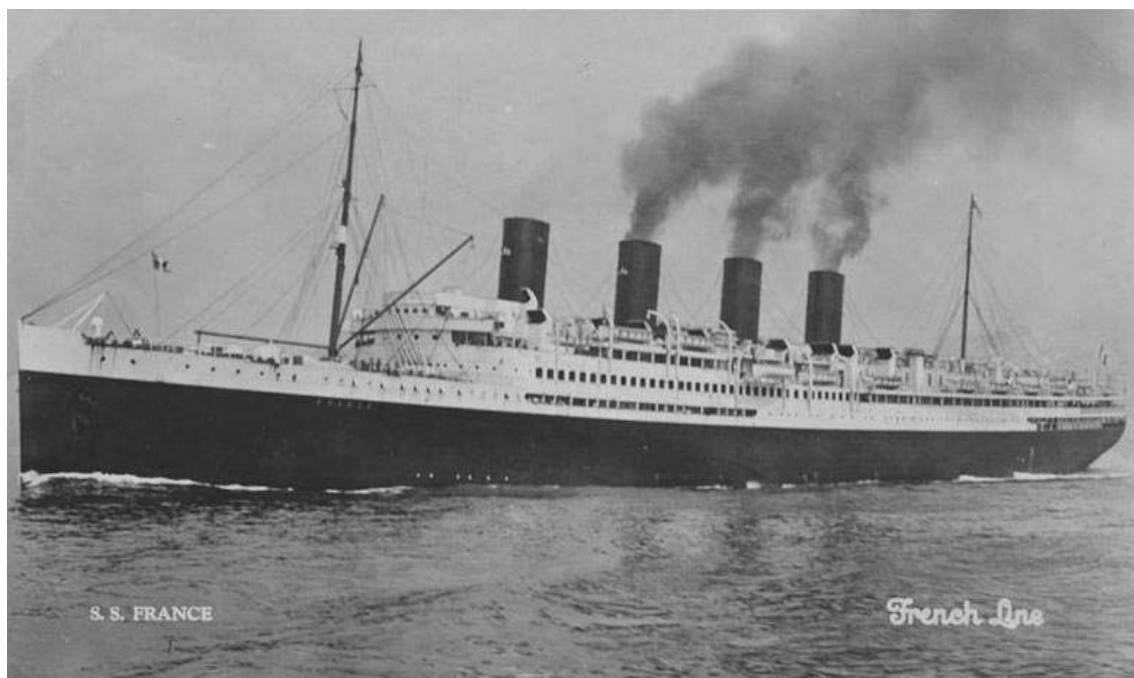


Fig. 1. Vedere trei-sferturi a pachebotului S.S. „France”. Fotografie de arhivă, cca. 1927, Byron Company (New York). Colecțiile „The Museum of the City of New York”.

⁴ Acestea se regăsesc în volumul *90 de ani de la Încoronarea de la Alba Iulia* (coord. Ernest Oberländer-Târnoveanu, Cornel Constantin Ilie; vol. editat de Muzeul Național de Istorie a României – București), Târgoviște, 2012.

⁵ Corectez, astfel, pe baza documentelor prezentate mai jos, informația de pe pagina web https://ro.wikipedia.org/wiki/Costin_Petrescu (pictor), unde, cf. Mircea Deac și Tudor Octavian – *300 de pictori români. Dicționar de pictură românească modernă*, București, 2007, se menționează că artistul ar fi fost trimis în SUA în 1921. Aceeași eroare apare în Ernest Oberländer-Târnoveanu, *Sceptrul Regelui Ferdinand, în 90 de ani...*, op. cit., p. 94. Tot greșit, de data aceasta în 1922, este datată călătoria în Petre Oprea – *Casa memorială Costin Petrescu*, în „Cronici plastice în presa clujeană”, București, 2010, p. 43. Există și alte exemple, unele chiar recente.

⁶ Avea la activ designul bancnotei de 1 leu tip 1 (80 x 55 mm) și al bancnotei de 2 lei (105x67 mm), emise de Banca Națională a României (B.N.R.) pentru prima dată la 12 martie 1915 (emisiuni ulterioare: 1920, 1937 și 1938). Apud. Mugur Isărescu (coordonator), Surica Rosentuler, Sabina Marițiu, Romeo Cîrjan, *Emisiunile de bancnote ale Băncii Naționale a României în perioada 1896–1929*, seria „Bancnotele României”, vol. 2, București, 2007, p. 92–95.



Fig. 2. Marele foyer al S.S. „France”. Fotografie de arhivă, 1929, Byron Company (New York).
Colecțiile „The Museum of the City of New York”.

Soții Petrescu s-au îmbarcat pe S.S. „France” și au traversat Oceanul în cursul lunii noiembrie. Cu siguranță, conform documentelor de arhivă, se aflau pe vas în zilele de **16–17 noiembrie 1919** (nu se pot preciza ziua îmbarcării și cea a sosirii la New York, dar pe atunci călătoria transatlantică dura mai multe zile, cca o săptămână). În arhiva de familie – transmisă mai întâi fiului artistului, arhitectul Radu Petrescu, și apoi nepotului artistului, domnul Dan Costin Petrescu⁷ – se păstrează câteva documente inedite, legate de această călătorie. Între acestea⁸ se numără caietul-program al concertului oferit pasagerilor, în numele comandantului navei, E. Maurras, la 16 noiembrie 1919, în Marele Salon în stil Louis XIV și la care soții Petrescu au asistat⁹. Documentul are și o valoare artistică deoarece conține o serie de schițe în creion cu portretele muzicienilor și ale unor personaje din audiență. Sunt crochiuri de o remarcabilă spontaneitate și siguranță a

⁷ Îi mulțumesc pe această cale pentru generozitatea de a-mi pune la dispoziție arhiva familială și permisiunea de a reproduce documentele studiate.

⁸ În Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București (arhiva conține documente nenumerate, în continuare ACMCPB), se păstrează, de asemenea, meniul bilingv (franceză-engleză) oferit pasagerilor la prânzul zilei de 17 noiembrie 1919. La felul întâi, aceștia puteau consuma: unt și cârnați de Lyon sau scrumbii și salată de cartofi; la felul al doilea, ouă „à la Clermont”, filet de porc cu „stridii vegetale” (barba-caprei), cotlet de oaie sau cartofi Lorette; iar la desert, brișe sau brânzeturi. Băutura se servea pasagerilor contra-cost. Soții Petrescu au putut opta pentru vinul francezesc de Médoc (pentru 3 franci) sau pentru cel de Graves (pentru 3,5 franci). Arhiva familială conține, și în cazul returului, un meniu de prânz al pasagerilor, din 21 martie 1920. Se poate constata, astfel, prin comparație cu meniul de la sosire și fără a mai intra în detalii, o mai mare diversitate a felurilor, precum și includerea vinului în comanda pentru mâncare, fără costuri suplimentare.

⁹ Menționez, în treacăt, că programul concertului, sub bagheta lui L. Arnoult, includea piese semnate de Friedrich von Flotow, Émile Waldteufel, Ernest Reyer, Gabriel Pierné, François Thomé și Giuseppe Verdi, reflectând cumva un anumit gust muzical al vremii.

liniei, pe care Costin Petrescu le-a executat în timpul concertului (probabil inspirat de muzica pe care o asculta) (Fig. 3).

Călătoria de întoarcere, pe ruta New York – Le Havre, a început în data de **joi, 18 martie 1920** și a durat, de asemenea, mai multe zile. Doamna și domnul Petrescu s-au îmbarcat la bordul aceleiași nave, sub pavilion francez, S.S. „France”, condusă de același comandant Maurras, și au călătorit într-o cabină de clasa I, după cum o demonstrează carnetul cu lista alfabetică a pasagerilor (Fig. 4).

Aceste documente de călătorie permit a calcula cu destulă precizie durata sejurului american al lui Costin Petrescu: cca. **4 luni** (18? noiembrie 1919 – 18 martie 1920).

Scopul călătoriei: designul și fabricarea noilor bancnote românești

Poate fi considerată o perioadă lungă pentru un voiaj de plăcere, dar, probabil, scurtă pentru o călătorie de lucru, căci scopul acestui sejur era, în fapt, o misiune specială, ce îi fusese încredințată oficial artistului de Guvernul român: aceea de a studia metodele de gravură a bancnotelor la sediul din New York al „The American Bank Note Company”, pentru a realiza designul noilor bancnote românești și a le imprima.

Acest scop este precizat în mai multe documente, între care un amplu articol-interviu cu Costin Petrescu, publicat în numărul din februarie 1920 al revistei „**The Varsity**”, organ de presă al studenților de la Columbia University¹⁰. Articolul, realizat de redacția revistei, dar nesemnat, este ilustrat cu o fotografie figură-întreagă a lui Costin Petrescu, în costum de epocă (Fig. 5). Încă de la primul paragraf, textul articolului menționează: „El [Costin Petrescu] se află aici [la New York] pentru a superviza imprimarea noilor bancnote naționale românești, al căror design este creat chiar de el. Vorbește franceza la fel de fluent ca și româna, ca urmare a perioadei de studii în Franța, dar nu a fost convins de niciun autor profesionist de discursuri¹¹ să se aventureze să susțină o prelegere în engleza fonetică. Totuși, el are ceva ce merită să ne fie spus – foarte multe lucruri despre arta țării sale semi-orientale, precum și despre sentimentele noii Românii față de Statele Unite”¹².

Din această formulare pretențioasă, putem deduce că artistul român, un foarte bun vorbitor de franceză, nu stăpânea însă limba engleză. De asemenea, e interesant de observat, prin prisma jurnalistului american, care era percepția în epocă asupra României: pe de o parte, o țară „semi-orientală”, situată la granița Orientului cu Occidentul, ca urmare exotică; pe de altă parte, o Românie „nouă”, care încearcă să se modernizeze și, în acest sens, își îndreaptă atenția – și „sentimentele” – către SUA. Într-adevăr, la acea dată, România era o țară nouă, România Mare, proaspăt reîntregită cu Basarabia, Bucovina și Transilvania, în urma Unirii din 1918.

Vizita lui Costin Petrescu în SUA a fost mediatizată triumfal și în „**Steaua Noastră și România Nouă**”/„**Our Star and The New Rumania**” – revistă lunară a diasporei românești de la New York, publicată de **Leon Feraru**¹³, care continuă în această formulă, pentru scurtă vreme, apariția săptămânalului „Steaua Noastră”¹⁴. Noul titlu este semnificativ pentru obiectivele revistei, care își propunea ancorarea în

¹⁰ Numărul respectiv al revistei *The Varsity* este recenzat de criticul Raymond M. Weaver, într-un articol din *Columbia Spectator* (Vol. XLIX, 110, 2 martie 1920, p. 1, cont. p. 4), care pomenește, fără a-l comenta în vreun fel, interviul cu Costin Petrescu, alături de alte două interviuri din cuprinsul revistei. Același număr al „The Varsity”, subintitulat „Celebrities’ Number” (subtitlu foarte onorant pentru Costin Petrescu), include, pe prima pagină, o fotografie a cunoscutului poet american Edwin Markham (1852–1940), surprins în timp ce vizita campusul Universității Columbia. Deși nu constituie obiectul prezentului articol, relația dintre Costin Petrescu și Edwin Markham se va concretiza într-un portret al poetului american realizat de pictorul român. La acesta, ca și la conexiunile lui Costin Petrescu cu mediul artistic new-yorkez, mă voi referi într-un viitor studiu.

¹¹ *Lecture-bureau*, în original, desemna, după Războiul Civil din SUA, un serviciu echivalent cu „Universitățile populare” din România, care avea ca atribuție, între altele, diseminarea limbii engleze în rândul indienilor nativ-americani și al imigranților. (n.m., E.A.)

¹² [Red.] – Costin Petrescu. *An Interview*, în revista „The Varsity”, Vol. I, No. 2, februarie 1920, p. 8 (trad. n. m., E.A.)

¹³ Leon Feraru, n. Leon Enselberg (1887–1960) – poet, jurnalist, critic literar, traducător de origine română, stabilit la New York. A părăsit România în 1913 din cauza persecuțiilor împotriva evreilor. Prin activitatea sa publicistică a avut un rol important în diseminarea culturii românești în SUA. După ce a fost asistent la University of Toronto, a devenit profesor de limbi române la Columbia University (1917–1927), apoi la Long Island University (1927–1947). S-a numărat printre membrii fondatori ai „The Society of Friends of Roumania” (1920), iar în 1926 a fost numit Consul onorific al României la New York. Importante documente despre el se găsesc în arhivele de la: University of Florida, în colecția Joseph Ishill; Columbia University și Institute for Jewish Research din New York.

¹⁴ Cf. Ileana-Stanca Desa, Dulciu Morărescu, Ioana Patriche, Adriana Raliade, Iliana Sulic, *Publicațiile periodice românești (ziare, gazete, reviste). Vol. III: Catalog alfabetic 1919–1924*, Ed. Academiei Române, București, 1987, p. 899–890, ziarul „Steaua Noastră. Cea mai răspândită foaie săptămânală / Our Star. The Best and Most Popular Roumanian Weekly” (1912–1917, 1919–1922/1924?), editat de Philip Axelrad, apare în perioada ianuarie–martie 1920 ca revistă lunară, cu titlul în română și subtitlul în engleză „Steaua Noastră și România Nouă. A Monthly Magazine Edited in English and Rumanian” pe copertă, în timp ce titlul în



Fig. 3. Caietul-program al concertului din 16 noiembrie 1919, în Marele Salon Louis XIV al pachebotului S.S. „France”, cu desene de Costin Petrescu (exterior și interior). Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.



Fig. 4. Carnetul cu lista alfabetică a pasagerilor de la bordul pachebotului S.S. „France”, pe ruta New York – Le Havre, cu plecare în data de joi, 18 martie 1920. La litera „P”, de la cabinele de clasa I, figurează soții Petrescu. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

Fig. 5. Articolul „Costin Petrescu. An Interview”, publicat în revista „The Varsity” (Vol. I, No. 2, februarie 1920, p.8, cont. p.31), cu fotografia lui Costin Petrescu. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”. Bucuresti.

THE NEW RUMANIAN PAPER CURRENCY

THE emission of paper currency in Rumania is guaranteed by a reserve of gold, representing a third of the value of the bills put into circulation. A good part of this reserve had been removed to Moscow during the war under the guarantee of the allies. The National Bank, which is a private institution, has continued to issue paper currency which has its surety. On account of the war this bank has emitted a sum not exceeding the required deposit. According to the figures published by the official organ of the government of May 24, 1919, there are in circulation today bank notes of about 2,830,000,000 Lei.

In order to have one monetary system in all the liberated provinces, Transylvania, Bukowina and Bessarabia, the government has taken upon itself the task of replacing the Hungarian and Russian currency bills by a new emission. The Hungarian crown and the Russian ruble will be redeemed and the Rumanian Leu (plural Lei) will take their place. The amount of crowns and rubles in circulation at the time of the armistice was four billions of crowns at a value of two crowns per Leu and six hundred million rubles worth probably two rubles per Leu. Added to this is the paper currency emitted by the Germans to the value of 2,174,000,000 Lei. The Germans are compelled by the Treaty of Peace to restitute their value.

Thus the government intends to issue four billions of a new currency which will replace the crowns, rubles and German-made Lei. Greater Rumania will have in this way realized the financial unification of its provinces also.

The new type of currency will be altogether different from that of the National Bank not only in its appearance, but also in its value. For the printing of these four billion Lei a commission sent by the government is now in the United States and the great Rumanian artist, Costin Petrescu was given the honor to make the designs and supervise the manufacturing which is done by the American Bank Note Company of New York.

The advantages of this new system are manifold. Suffice it to say that in the first place we will have a uniform system—the national Leu, which in ordinary times is equal in value to the French Franc. Secondly we may add that this system will prevent an invasion of the country by all kinds of currencies, Hungarian, Russian, German-made, which are introduced by fraud besides those already sealed at the time of the unification of all the redeemed provinces.

America may be sure that, due to this financial reform, the Rumanian money will no more create any exchange difficulties. As matters stand now, Rumania is on its way towards a complete reestablishment of normal conditions.

CONSTANTIN ORGHIDAN

Fig. 6. Articolul „The New Rumanian Paper Currency”, de Constantin Orghidan, în revista „Steaua Noastră și România Nouă” (Vol. IX, no. 413, ianuarie 1920, p.9). Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.



Fig. 8 (A, B, C). Costin Petrescu: designul bancnotei de 10 lei. A (recto): schiță originală. B, C (verso): fotografie a desenului original, respectiv schiță originală. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

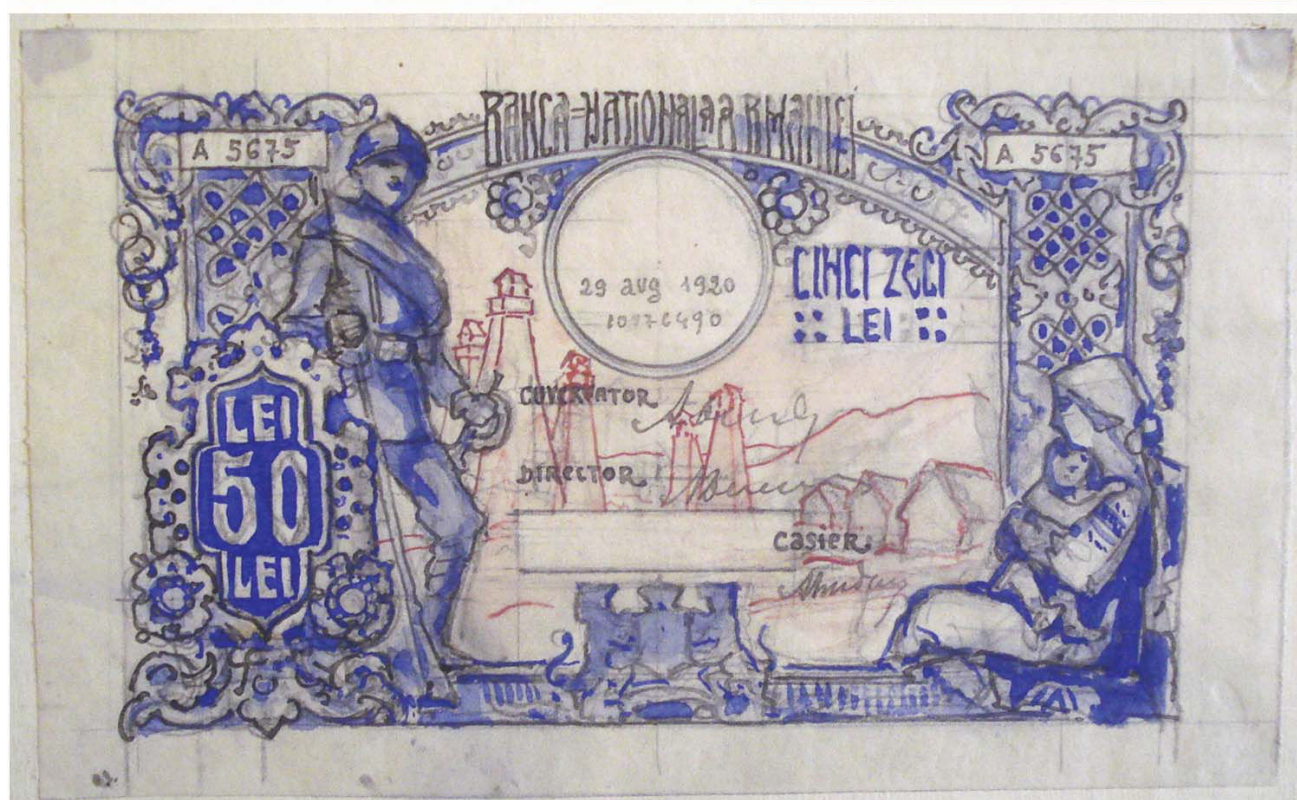


Fig. 9 (A, B, C, D). Costin Petrescu: designul bancnotei de 50 lei. A, B, C (recto): fotografie a desenei originale, respectiv două schițe originale. D (verso): schiță originală. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.



Fig. 10. Costin Petrescu: designul bancnotei de 200 lei (recto).
Schiță originală, arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.



Fig. 11 (A, B). Costin Petrescu: designul bancnotei de 2000 lei. A, B (recto): fotografie a desenului original, respectiv schiță originală. Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.



Fig. 12. Costin Petrescu: designul bancnotelor de 10, 50, 200, 2000 lei (recto li verso). „Emisiunile Ferdinand”, specimene tipărite de American Bank Note Company, New York, 1920.



CABLE ADDRESS "BANKNOTE" NEW YORK
QUOTATIONS SUBJECT TO CHANGE

AMERICAN BANK NOTE COMPANY.

70-72 BROAD STREET
NEW YORK

PRESIDENT
DANIEL E. WOODHULL,
FIRST VICE PRESIDENT
A. CLAXTON CARY,
VICE PRESIDENTS
H. VICTOR KEANE, ALBERT L. SCHOMP,
JOSÉ A. MACHADO, GEORGE S. HALL,
J. CLAUDET, ALFRED S. MAJOR,
JOSEPH H. BAGLEY,
TREASURER
CHARLES L. LEE, GEO. H. DANFORTH,
COMPTROLLER
JOHN P. TREADWELL, JR.

January 2, 1920.

Mr. Costin Petresco,
c/o Miss. Dolson,
42 West 46th St.,
New York.

Monsieur:-

Le laissez-passer dont nous vous avons muni pour vos entrées
à notre fabrique, étant périmé, nous avons l'honneur de vous en remettre
ci-joint un nouveau, valable pour le mois courant.

Agréez, Monsieur, nos salutations empressées.


Vice President.

HJB/IW

Fig. 13. Scrisoare către Costin Petrescu din partea „The American Bank Note Company” (2 ianuarie 1920).
Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

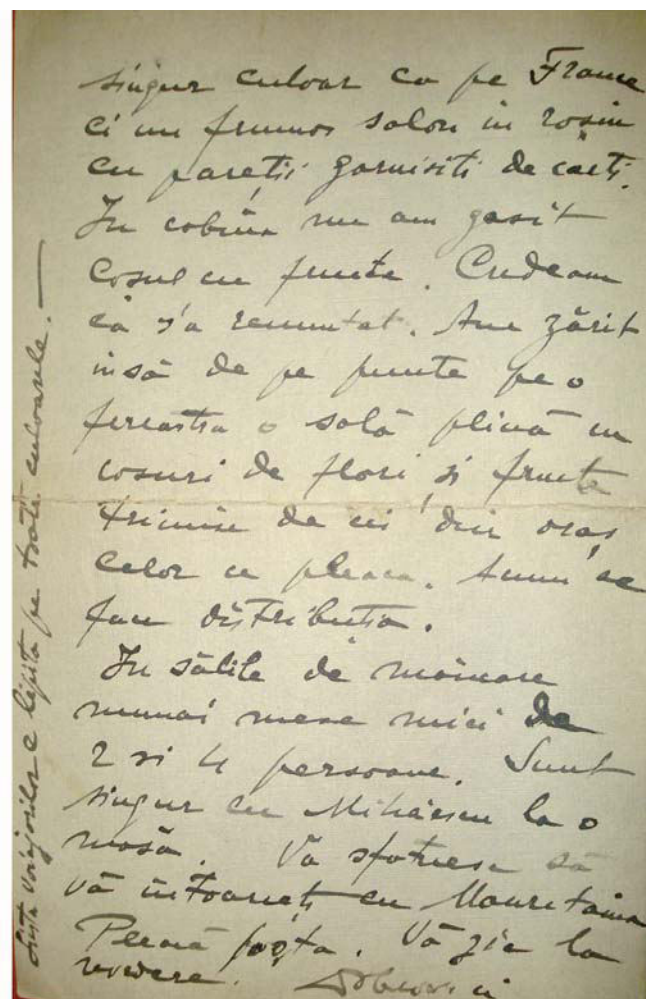
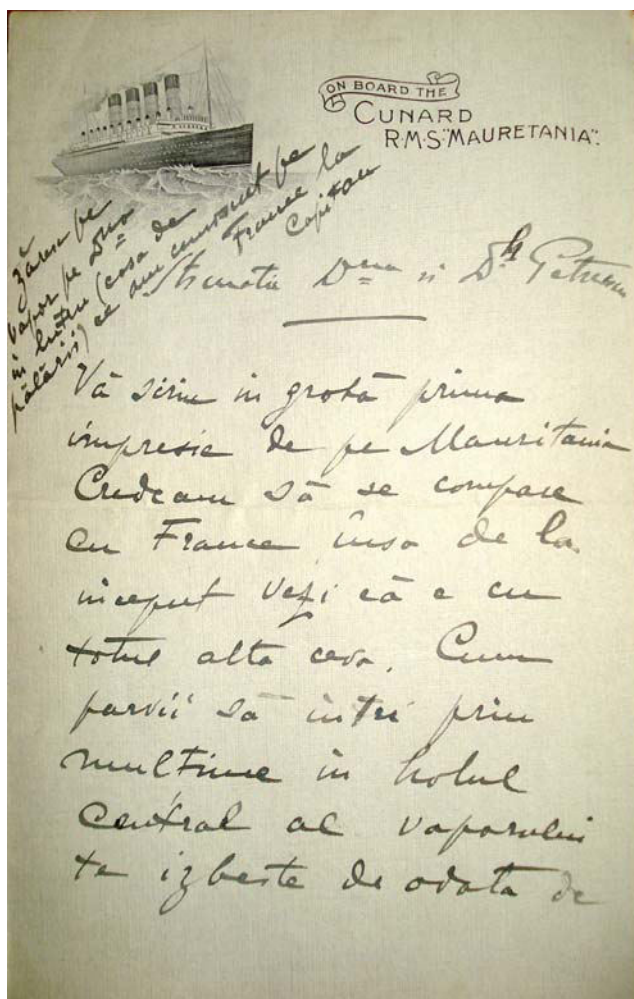


Fig. 14. Scrisoare către Costin Petrescu din partea lui Ghe. Dobrovici (ianuarie 1920?).
Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

TELEPHONE
JOHN 5493

CONSULATUL GENERAL REGAL
ROMÂN

43. CEDAR STREET

NEW YORK Le 11 Décembre, 1919

Cher Monsieur:-

Je vous écris cette lettre, avec l'espoir qu'elle vous parviendra, quoique je ne suis pas sûr de votre adresse, et je vous écris surtout parce que je voulais déposer ma carte chez vous, chez Monsieur Petrescu, chez Monsieur Constantinescu, chose que je n'ai pas encore fait, n'ayant pas la certitude de vos adresses.

Je vous prie d'accepter mes excuses pour mon retard, et d'exprimer aussi mes excuses à Messieurs vos collègues.

Veuillez agréer, cher Monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée, ainsi que de mes sentiments les meilleurs.

Le Consul Général.

T. Tileston Wells

À Monsieur Dobrovici,
Commissaire du Gouvernement Roumain
pour l'impression de Billets ,
63 West 69th Street,
New York City.

Fig. 15. Scrisoarea Consului General al României T. Tileston Wells către Dobrovici (11 decembrie 1919).
Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

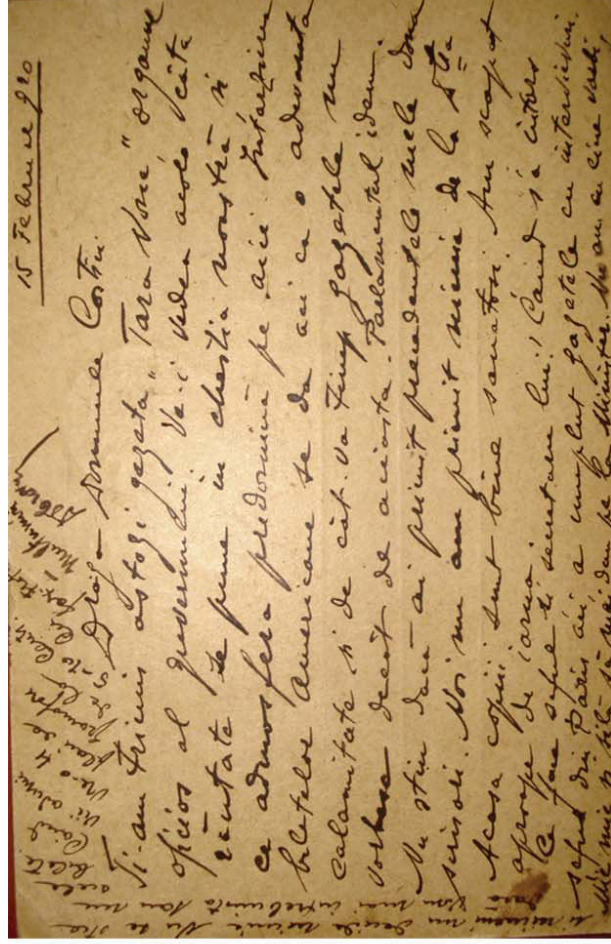


Fig. 17. Scrisoare către Costin Petrescu din partea lui Ghe. Dobrovici (15 februarie 1920). Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, București.

realitatea contemporană a României Mari. Revista are o secțiune în engleză și una în română, anumite articole fiind publicate bilingv, la ambele secțiuni.

Numărul din ianuarie 1920 al revistei „Steaua Noastră și România Nouă” (Vol. IX, no. 413) găzduiește nu mai puțin de trei articole legate de prezența lui Costin Petrescu la New York. Din rațiuni tematice, voi aborda mai jos doar două dintre acestea.

Primul articol (Fig. 6), publicat în secțiunea engleză (p. 9) și intitulat „The New Rumanian Paper Currency” („Noile bancnote românești”), este semnat de renumitul numismat **Constantin Orghidan**, autor și al unei scrisori de felicitare către redacție, publicată în același număr al revistei (atât la secțiunea engleză, p. 6, cât și la secțiunea română, p. 23), în care este prezentat ca „President of the Rumanian Government Commission in the United States”, respectiv „Președinte al Comisiunii Guvernului Român în Statele Unite”¹⁵.

Articolul lui Orghidan aduce prețioase lămuriri despre necesitatea noilor bancnote românești, pentru care Costin Petrescu fusese trimis la New York, și anume unificarea teritorială și la nivel monetar, prin moneda națională unică: „Emisiunea noilor bancnote în România este garantată cu o rezervă de aur, reprezentând o treime din valoarea bancnotelor puse în circulație. O bună parte din această rezervă a fost trimisă la Moscova în timpul războiului, sub garanția Aliților. Banca Națională, care este o instituție privată, a continuat să emită bancnote, care au garanția ei. Ca urmare a războiului, această bancă a emis un total care nu depășește garanția necesară. Conform cifrelor publicate de organul oficial al guvernului în data de 24 mai 1919, astăzi există în circulație bancnote în valoare de cca 2.830.000,000 lei. Cu scopul de a avea un singur sistem monetar în toate provinciile eliberate, Transilvania, Bucovina și Basarabia, guvernul și-a asumat sarcina de a înlocui bancnotele ungurești și rusești cu o nouă emisiune. Coroana ungurească și rubla rusească vor fi retrase și înlocuite cu leul românesc (...). Valoarea coroanelor și a rublelor aflate în circulație la momentul armistițiului era de patru miliarde de coroane, la o rată de schimb de două coroane pentru un leu, și de șase sute de milioane de ruble, două ruble valorând probabil un leu. La acestea, se adaugă bancnotele emise de germani, în valoare de 2.174.000.000 lei. (...) Astfel, guvernul intenționează să emită noi bancnote în valoare de patru miliarde, care să înlocuiască coroanele, rublele și lei de fabricație germană. Totodată, România Mare va realiza în acest mod unificarea monetară a provinciilor sale. Noile bancnote vor fi cu totul diferite față de cele ale Băncii Naționale, nu doar ca aspect, ci și ca valoare. Pentru imprimarea acestor patru miliarde de lei, o comisie trimisă de guvern se află acum în Statele Unite, iar marelui artist român Costin Petrescu i s-a acordat onoarea de a le face designul și de a superviza fabricarea acestora de către The American Bank Note Company din New York. (subl. m, E.A.)”¹⁶

În continuarea articolului său, Constantin Orghidan enumeră multiplele avantaje ale noului sistem monetar. În primul rând, este vorba despre uniformizarea sistemului, cu o singură monedă națională, leul, care pe atunci era echivalent cu francul francez. În al doilea rând, noul sistem monetar era menit a preveni invazia diverselor valute – coroanele ungurești, rublele rusești, lei de fabricație germană –, care continuau să fie introduse fraudulos în țară, pe lângă cele deja confiscate la momentul unificării provinciilor românești. În fine, autorul dă asigurări Statelor Unite că, prin această reformă financiară, noua monedă națională românească prezintă avantajul că nu va mai crea dificultăți privind rata de schimb valutar. Orghidan își încheie articolul cu optimista afirmație că „România se află pe calea către o completă restabilire a condițiilor normale”¹⁷.

Situația prezentată de Orghidan este confirmată și de studii recente ale experților Băncii Naționale a României: „După înfăptuirea Marii Uniri, una dintre cele mai dificile sarcini pe care Banca Națională a

engleză și un subtitlu ușor diferit în engleză „Our Star and The New Rumania. A magazine edited in English and Rumanian by Leon Feraru” apar pe pagina a doua a copertei.

¹⁵ Constantin C. Orghidan (1874–1944) – inginer, colecționar, unul dintre cei mai mari numismați români, vicepreședinte al Societății Numismatice Române (1933–1944), membru de onoare al Academiei Române. Detalii despre impresionanta sa colecție, cuprinzând peste 10.000 de artefacte (monede, sigilii, medalii, pietre gravate, bijuterii), între care „Marea Camee a României”, în Arhiva Orghidan, Cabinetul Numismatic al Bibliotecii Academiei Române. În intervalul 1916–1920, a fost în mai multe rânduri în SUA, cu diverse misiuni oficiale, ca reprezentant al Guvernului român. Pentru detalii, v. Constanța Stirbu, Nicolae Trohani, George Trohani – *Inginerul Constantin C. Orghidan (1874–1944). Studiu genealogic și istoric*, în „Muzeul Național”, tomul XVI, București, 2004, p. 241–243. De altfel, în editorialul redacției, *Monthly Chronicle*, din „Steaua Noastră...” (Vol. IX, no. 414, febr. 1920, New York, p. 43), se menționează: „Conferința Internațională a Comerțului, care a avut loc la Atlantic City, în 22–24 octombrie 1919, și la care România a fost reprezentată de domnii Constantin Orghidan și Grigorie Mihăescu, a dezbătut, pe de o parte, interesele imediate ale SUA, iar, pe de altă parte, pe cele ale Franței, Angliei, Belgiei și Italiei”. (trad. m., E.A.)

¹⁶ Constantin Orghidan, *The New Rumanian Paper Currency*, în revista „Steaua Noastră și România Nouă”, Vol. IX, no. 413, ianuarie 1920, New York, p. 9 (trad. m., E.A.).

¹⁷ *Ibidem*.

trebuit să le îndeplinească a fost operațiunea de unificare monetară. Pe teritoriul României Mari circulau mai multe tipuri de însemne monetare, emise de bănci românești și străine, fiind încălcate astfel prevederile legale care stipulau faptul că BNR era singura instituție abilitată să emită monedă pe cuprinsul teritoriului național. Astfel, pe lângă leu, moneda oficială a statului român, mai erau în circulație coroanele austro-ungare, rublele rusești (de două tipuri, Romanov [emisă de guvernul țarist până în februarie 1917] și Lvov [emisă de primul guvern revoluționar, cu autorizația Dumei]) și biletele emise de către Banca Generală Română. Aceste însemne monetare, aflate în mari cantități pe piața românească, nu făceau decât să încurajeze specula și să sporească fenomenul inflaționist, autoritățile având informații credibile în acest sens. (subl. m., E.A.)¹⁸

Articolul lui Orghidan explică de la sine importanța acordată de Guvernul român emisiunii noilor bancnote românești și implicit rolului major pe care îl juca, în acest context, Costin Petrescu. Era vorba, așadar, de un act cu o puternică încărcătură politică, în relație directă cu redefinirea sentimentului național. Emisiunea noilor bancnote marca, și în plan financiar, redobândirea Transilvaniei, Basarabiei și Bucovinei, în urma primului Război Mondial, și consfințea revenirea acestora la „patria-mamă”, acționând ca un liant menit a cimenta unificarea provinciilor în noul stat național.

În scopul redefinirii sentimentului național, (și) prin unificarea monetară, imagistica noilor bancnote, în sarcina lui Costin Petrescu, se dovedea a fi de maximă importanță. Ea trebuia să alimenteze așteptările noii națiuni române, prin apelul la o simbolistică identitară, legată atât de un trecut mitic, cât și de un prezent glorios.

Mai multe detalii despre aceste reprezentări simbolice, ce ar fi urmat să fie reproduse în serie pe noile bancnote românești, se găsesc în cel de-al doilea articol (Fig. 7), apărut în același număr al revistei „Steaua Noastră și România Nouă”, de data aceasta la secțiunea română (p. 31–32 și p. 34), și semnat de **I. Netter Comarnescu**.

Mai întâi, autorul articolului, în numele diasporei române din SUA, îi adresează lui Costin Petrescu un reverențios salut de „bun-venit” în Lumea Nouă, după care îl prezintă la superlativ, într-o triplă ipostază – de om, de artist, de profesor: „Noi, românii din America (...); cu inima plină de voieșie; cu sufletul mândru că facem parte din același neam cu el; plini de respect și admirație pentru marele nostru pictor; îi urăm un bun sos. Costin Petrescu aduce cu el faima artei și picturii românești, ecoul și parfumul îndepărtatei și mândrei României. Salutăm în el pe maestrul care a știut să reînsușească vechea artă bizantină și română. (...) pe neîntrecutul profesor, care, înconjurat de o pleiadă de elevi, caută să sădească în inimile lor tinere și entuziaste cultul frumosului, arătându-le, cu o blândețe și o bunătate de părinte, că a face artă nu e a transpune pe pânză o figură de o asemănare isbitoare, ci a însuși acea figură cu o expresie, cu un suflu divin, ce reprezintă adevărata stare sufletească, realul caracter al modelului. Salutăm în fine în Costin Petrescu pe genialul pictor român, pe uimitorul portretist, care a știut să pue atâta artă în portretele ce a executat, în cât o parte din celebritatea autorului s’a resfrâns și asupra modelelor, trecându-i astfel în galeria figurilor celebre.”¹⁹

La rândul său, I. Netter Comarnescu precizează, în continuarea articolului, motivul sosirii lui Costin Petrescu în SUA: „Prin bună-voința unui bun român și prieten al distinsului portretist [e de presupus că se referă la Leon Feraru] am aflat că a venit în misiune specială, trimis de guvernul român pentru facerea modelelor hârtiei monedă, pentru executarea bancnotelor românești conform desemnurilor sale (subl. m., E.A.)²⁰”.

Mai departe, Comarnescu, pe un ton avântat, furnizează relevante informații privind iconografia desenelor lui Costin Petrescu, menite a ilustra noile bancnote românești: „Aceste desemnuri trebuie să răspundă la cerințele actualei situații a României: să cristalizeze împlinirea secularului dor al tuturor, de a

¹⁸ Mugur Isărescu (coord.), Surica Rosentuler, Sabina Marișu, Romeo Cîrjan, *Emisiunile de bancnote ale Băncii Naționale a României în perioada 1896–1929*, seria „Bancnotele României”, vol. 2, București, 2007, p. 48. Apud *ibidem* (p. 44–46), în timpul ocupației germane, Comandamentul Militar Suprem a emis, la 18 ianuarie 1917, o ordonanță prin care Banca Generală Română (bancă cu capital german), prin secția de emisiune, a fost împuternicită să emită bancnote cu valorile nominale de: 0,25 lei, 0,50 lei, 1 leu, 20 lei, 100 lei și 1 000 lei (acoperite printr-un depozit de mărci la Reichsbank din Berlin, pe cursul de 80 mărci pentru 100 lei). Aceste bancnote, deși emise de inamic, au continuat să circule o vreme (sub rezerva ștampilării lor de către autoritățile române) chiar și după încheierea ostilităților și semnarea Tratatului de Pace, până în momentul realizării unificării monetare. Apud *ibidem* (p. 57–58), au fost retrase abia începând din 1920–1921 și au fost distruse în 1929 la fabrica de hârtie de la Scăeni.

¹⁹ I. Netter Comarnescu, *Costin Petrescu. Un distins oaspete*, în revista „Steaua Noastră și România Nouă”, Vol. IX, no. 413, ianuarie 1920, New York, p. 31. Pentru acest citat, ca și pentru următoarele, am păstrat grafia originală, pentru „parfumul epocii” (inclusiv anumite greșeli de ortografie și punctuație).

²⁰ *Ibidem*.

vedea o singură și mare Românie, în care fiii săi să nu mai fie despărțiți unii de alții și crunt schingiuiți sub dominații străine. Să aibă imaginea trecutului înălțător, al prezentului glorios și al idealului ei în viitor. Să fie adevărate icoane în care să se aducă o apoteoză a Patriei reîntregite: visul de o clipă a lui Mihaiu Viteazul, care reușise, pentru un scurt timp, să realizeze unirea tuturor românilor, sub un singur sceptru. Să cuprindă, în o executare plină de artă, viața săteanului român și sufletul lui plin de dor cântat în suavele și neuitatele doine. Să întrupeze ceva din poezia rodniciei, frumoasei și dulcii României. Să amintească faptele înălțătoare și eroice ale soldaților români, cari sub comanda bravului nostru rege au făcut din piepturile lor un zid de care s'au sfârâmat atacurile groaznice ale unui dușman neînduplecat. Să immortalizeze pe dulcea noastră regină, pe frumoasa domniță Maria care, neobosită, mângâia pe răniți, îmbărbăta pe eroi și ajuta pe văduve și orfani. Să cuprindă, în fine, caracterele esențiale ale vechii arte românești, conform tezaurilor păstrate în vechile documente și modele bisericești, pe care să le învieze cu caractere noi din viața modernă românească, plină de înalte aspirații patriotice și de avânturi de glorie²¹.”

Următorul paragraf justifică, în viziunea autorului articolului, atribuirea acestei misiuni lui Costin Petrescu, datorită calităților sale artistice de excepție: „Cui se putea încredința o sarcină atât de grea unde partea sufletească trebuie să fie de acord cu o execuție perfectă, unde pictorul trebuie să pue toată imaginația unui poet, erudiția unui savant, sufletul unui mare român și avântul unui soldat? Cine era indicat pentru crearea acestei opere grele și ingrate prin execuția-i migăloasă, în un cadru îngust și în care trebuie să domnească o armonie perfectă? Marele pictor și portretist Costin Petrescu, era singurul indicat a realiza această grandioasă operă²².”

Comarnescu sintetizează apoi într-o frază marile teme ale designului noilor bancnote, pe care le descrisese detaliat în paragraful sus-menționat: „Țara l'a ales și i-a cerut să facă un mare sacrificiu pentru ea, procedând la crearea modelelor de bancnote ale României Mari, în care să întrupeze Arta Românească, Vitejia Armatei Române, Gloria Regelui Ferdinand, Sacrificiul Bunei și Frumoasei Domnițe Maria; Poezia Pământului Apei și Pădurilor Țării Românești, Reînvierea Trecutului, Gloria Prezentului și Speranțele Viitorului (subl. m., E.A.)²³.”

După ce precizează că artistul a călătorit peste Ocean „întovărașit numai de neprețuitul sprijin ce are în Doamna C. Petrescu”, făcând sacrificiul de a-și abandona studenții de la Școala de Belle-Arte, „dulcii copilași ce a lăsat acasă”, precum și „mulțimea de comenzi ale oamenilor zilei”, cu care era asaltat în atelierul său din București și care „l'ar fi îmbogățit”, acceptând, în schimb, „rugămintea guvernului român, pentru a-și servi patria până la sfârșit”, Comarnescu revine cu informații interesante asupra noilor bancnote: „Sosind în America, s'a adresat fabricelor de aci care, găsindu-se demne de a executa aceste lucrări dificile, l'au primit cum numai America știe să primească, i-au pus la dispoziție ateliere și lucrători, așa că azi, o lună după sosirea sa aci²⁴, a ajuns la mijlocul operei sale care promite a fi o minune. Actualele bancnote ce maestrul execută sunt bilete de 10, 50, 200 și 2000 lei (subl. m., E.A.). Dimensiunile lor variază după valoarea ce reprezintă dar toate cuprind admirabile desemnuri pe ambele părți și în afară de figura regelui, se văd artistice scene din viața națională modernă a României, înălțătoare amintiri din gloriosul trecut, subiecte vitejești din marele război actual și apoteoza marelui ideal național (...). Biletele executate sunt adevărate icoane ale trecutului, geniului și eroizmului național român.²⁵”

A doua parte a articolului lui Comarnescu este dedicată „titlurilor de glorie” ale lui Costin Petrescu, pe care autorul îl cataloghează fără rezerve drept „cel mai mare pictor și portretist al țării românești”²⁶.

Portretul pe care jurnalistul îl face artistului Costin Petrescu este extrem de interesant și ar merita citat *in extenso*. În economia acestui studiu, mă rezum însă la a menționa că îl prezintă atât în calitate de profesor la Școala de Belle-Arte din București – unde a introdus în cursurile de pictură pe care le-a predat și studiul frescei, tehnică pe care pe care a cercetat-o „cu o răbdare pasionată, prin vechile mănăstiri și biserici românești, ca să poată descoperi taina artei bizantine și române, din epocile lor de splendoare (...)”, taină

²¹ *Ibidem*, p. 31–32.

²² *Ibidem*, p. 32.

²³ *Ibidem*. De remarcat folosirea majusculilor în titluri pentru substantive și adjective, conform grafiei americane.

²⁴ Cont ținând că artistul Costin Petrescu a ajuns la New York în a doua jumătate a lunii noiembrie 1919, este de presupus că articolul lui Comarnescu a fost scris în luna decembrie a aceluiași an (fiind publicat însă în ianuarie 1920). Bogăția detaliilor despre designul bancnotelor pare să indice că jurnalistul avea informații actualizate, obținute direct de la sursă, venind în contact cu Costin Petrescu.

²⁵ I. Netter Comarnescu, *art. cit.*, p. 32.

²⁶ *Ibidem*.

care a fost „considerată până acum în urmă ca definitiv pierdută” și pe care artistul român a redescoperit-o²⁷ –, cât și ca pictor, freschist și de șevalet, care abordează diverse genuri, excelând în portret.

Comarnescu amintește de compozițiile istorice ale lui Costin Petrescu, aducând informația la zi, prin mențiunea că „acum în urmă au devenit un tezaur studiile ce a făcut pe câmpul de război, immortalizând pe pânzele-i celebre momentele groaznice, clipele oribile când soldatul român murea pentru binele omenirii (...)”²⁸. Exemplifică apoi cu câteva tablouri din această categorie: „Exodul populației” (cu un fundal “înroșit de incendiarea sondelor de petrol”), „Atacul de la Mărăști” (care aduce omagiu victoriei armatei române în fața trupelor germane conduse de Mareșalul von Mackensen și în care artistul „a reprodus numai fapte văzute și studiate la fața locului, servindu-se de modele autentice, reproducând chipurile modeștilor eroi și ale necunoscuților luptători în toiul luptei”), și „Viziunea de la Plevna”²⁹, care reprezintă „viziunea României Mari pe care regele Carol ar fi avut-o pe câmpul de la Plevna unde România și-a cucerit independența”, lucrare care „se găsea în Muzeul Statului”, dar care „fu trimisă la Moscova împreună cu bogățiile artistice ale țării românești”.

Sunt menționate în continuare, din categoria tablourilor „de gen”: „Samsarul”, „Bolșevicul” și „Femeia Fatală”, considerate ca fiind „de un realism atât de pronunțat” și impresionante prin „puterea de expresie a figurilor”.

În fine, autorul articolului se referă la genul portretului, în care apreciază că artistul „a atins apogeul”: „Dacă azi un portret semnat de C. Petrescu se plătește cu greutatea lui în aur nu e de mirare, căci portretele sale psihologice, în afară de viața și de asemănarea lor isbitoare, uimesc prin redarea sufletului, prin caracterul esențial și sinteza unei întregi categorii de individualități. (...) A făcut portretele foștilor suverani și a actualei familii regale”, precum și pe cele ale „tuturor marilor oameni ai zilei, a miniștrilor, a savanților și a multor frumuseți feminine din România și din străinătate”. Sunt menționate, spre exemplificare, portretele lui „Vasile Lascar, fost ministru de interne, al prințului și principesei Cantacuzino, al Contesei Garmani, al Generalului Văitoianu, al Baronului de Wetchel, fost administrator al averilor lui Francisc Iosef, al prințului de Montenuovo.”³⁰

Articolul se încheie cu informația de actualitate privind comanda regală ce îi fusese adresată lui Costin Petrescu pentru a realiza designul buzduganului Regelui Ferdinand, ce urma a fi executat în Franța: „După cum însă maestrul a venit să execute în America facerea modelelor noilor bilete de bancă, tot așa a fost și în Franța ca să execute modelul unui buzdugan, pe care țara recunoscătoare îl oferă regelui care a adunat sub sceptrul său glorios tot ce are o inimă de român viteaz. (...) Cu executarea acestei lucrări de artă, fu însărcinat maestrul Petrescu, care a încredințat planurile și desaturile figurilor alegorice marelui sculptor Moreau-Vauthier, spre a i le executa fidel. Buzduganul va fi executat în aur și bătut în pietre scumpe, iar când lucrarea va fi terminată vom azista la o scenă ce va rămânea scrisă cu litere de aur în cartea viitorului”³¹.

Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu”, în dosarul dedicat călătoriei în SUA, păstrează o serie de schițe originale în creion, tuș albastru și negru, sau fotografii ale desenelor de mână ale bancnotelor – dintre care unele montate în passe-partout-uri din carton pânzat, cu semnătura olografă a artistului –, care concordă cu descrierea făcută de Comarnescu.

Astfel, în cazul bancnotei de 10 LEI (Fig. 8), există trei imagini (una de recto, două de verso). Pe recto (fig.8A, schiță originală în creion și tuș, montată pe passe-partout) apare un medalion cu efigia Regelui

²⁷ În acest sens, Comarnescu face trimitere la un articol dintr-un număr recent, din noiembrie 1919, al ziarului francez „Le Temps”, care „dădea alarma cerând ca Franța necrutând niciun sacrificiu, să readucă la viață această ramură a artei la care de șase ani se lucrează în România și a cărei taină s’a descoperit de marele pictor Costin Petrescu.” *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 34. Cf. Adrian-Silvan Ionescu, *Plasticieni sub arme 1917–1918*, în „Atelier de front. Artiști români în Marele Război 1916–1918”, București, 2018, p. 29–30, în timpul Primului Război Mondial, Costin Petrescu, în calitate de profesor la Școala de Belle-Arte din București, fusese scutit de mobilizarea din 1916–1917. Deși nu a îmbrăcat uniformă militară, „și-a pus penelul în slujba armatei și a Coroanei României”, realizând mai multe lucrări tematice.

²⁹ *Ibidem*. Referitor la lucrarea respectivă și la activitatea de pictor documentarist a lui Costin Petrescu, privind, de data aceasta, Războiul de Independență, v. Adrian-Silvan Ionescu, *Penel și sabie. Artiști documentariști și corespondenți de front în Războiul de Independență 1877–1878*, București, 2002, p. 203–204 și fig.138 (p. 320).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*. Buzduganul / sceptrul Regelui Ferdinand I a fost executat, după designul lui Costin Petrescu, de Casa René Boivin din Paris, și i-a fost oferit regelui cu ocazia sărbătoririi zilei naționale, la 10 mai 1920. Sceptrul a fost purtat de Regele Ferdinand I la ceremonia Încoronării de la Alba Iulia, la 15 octombrie 1922. Pentru detalii, v. Ernest Oberländer-Târnoveanu – *Sceptrul...*, art.cit., p. 86–99. Gabriel Badea-Păun, *Noi date despre „Buzduganul Reîntregirii” din corespondența pictorului Costin Petrescu*, în revista „Erasmus”, nr. 3, 1994, p. 28–32.

Ferdinand I, proiectat pe cuvântul „ROMANIA”, într-un chenar decorativ cu arabescuri de tip Art Nouveau, în care sunt înscrise valoarea nominală „10 LEI”, autoritatea emitentă – Ministerul de Finanțe (atenție!) – și semnăturile autorizate, și care în partea inferioară conține, ca reprezentare heraldică semnificativă, stema României Mari; pe verso (fig. 8B, C, fotografie a desenului original, respectiv schiță originală în creion și tuș, montată pe passe-partout), este ilustrată Regina Maria, pe front, la căpătâiul unui soldat român rănit în luptă, proiectată pe un fundal cu sigla Ministerului de Finanțe (MF) și valoarea nominală, scena fiind înscrisă într-un chenar decorativ având la bază textul penalităților.

Pentru bancnota de 50 LEI (Fig. 9), arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu” conține patru imagini (trei versiuni de recto și una de verso). Prima versiune de recto (fig. 9A, fotografie a desenului original) reprezintă în partea stângă acvila cruciată așezată pe un steag și purtând pe aripile desfăcute un medalion ovoidal, surmontat de coroana regală, iar în dreapta, un medalion cu valoarea nominală „50 LEI”, totul într-un chenar decorativ în care sunt înscrise autoritatea emitentă – Ministerul Finanțelor – și semnăturile autorizate, și care în partea superioară, pe centru, conține, scris cu litere mari, numele țării – „ROMANIA”. A doua versiune de recto (fig. 9B, schiță originală în creion și tuș, montată pe passe-partout) prezintă: în partea stângă, un soldat român cu goarna în mâna stângă și arma pe umărul drept, figură-întreagă, din poziție trei-sferturi, valoarea nominală scrisă cu cifre; în dreapta, acvila cruciată, în partea inferioară, medalionul cu efigia Regelui Ferdinand I surmontat de coroana regală, în partea superioară; totul în chenar decorativ, cu stema României Mari în centru-sus, peste motto-ul Casei Regale a României / dinastiei Hohenzollern-Sigmaringen, „Nihil Sine Deo”, iar în centru-jos, valoarea nominală scrisă cu litere; în interiorul chenarului, de sus în jos, apar „ROMANIA”, „Ministerul de Finanțe”, un medalion cu sigla Ministerului de Finanțe, „MF”, și „Legea din 1919”, semnăturile autorizate. A treia versiune de recto (fig. 9C, schiță originală în creion și tuș) este o variațiune a celei de a doua: în stânga apare același ostaș, dar în dreapta, este figurată o femeie șezând, în costum tradițional românesc, cu un copil în brațe; chenarul decorativ conține în centru-sus „Banca Națională a României” (corect!), ca autoritate emitentă, iar stema României Mari este plasată, de această dată, în centru-jos; în interiorul chenarului decorativ, în centru-sus, este vizibil medalionul care face referire la „[Legea din] 29 august 1920” (de unde se poate deduce că este o versiune ulterioară) și un peisaj cu sonde de petrol. Pentru verso (fig. 9D, schiță originală în creion și tuș, montată pe passe-partout), artistul i-a desenat pe Mihai Viteazul, în stânga, și pe Ștefan cel Mare, în dreapta, într-un chenar decorativ cu efigia împăratului Traian, în centru-sus, și textul penalităților, în centru-jos.

Pentru bancnota de 200 LEI (Fig. 10), se păstrează o imagine, pentru recto (schiță originală în creion și tuș, montată pe passe-partout). Chenarul decorativ înscrie simetric, la stânga și la dreapta, valoarea nominală „200 LEI”, și are pe centru-sus, acvila cruciată cu aripile desfăcute larg, „ROMANIA” și medalionul cu efigia Regelui Ferdinand I, care separă textul autorității emitente, „Ministerul” (la stânga), „de Finanțe” (la dreapta), iar pe centru-jos stema României Mari și motto-ul „Nihil Sine Deo”. În interiorul chenarului sunt figurate Mausoleul de la Adamclisi (în stânga) și Biserica de la Curtea de Argeș (în dreapta), surmontate de siglele Ministerului de Finanțe („MF”), iar peste ele sunt trecute semnăturile autorizate.

În fine, pentru bancnota de 2000 LEI (Fig. 11) există două versiuni de recto: prima (fig. 11A, fotografie a desenului original) include în chenarul decorativ, în partea stângă, în mijloc, un medalion gol (în care este de presupus că ar fi urmat să fie adăugată efigia regelui), având deasupra acvila cruciată, ale cărei aripi – una pe lângă corp, cealaltă desfăcută – marchează unghiul de 90 de grade al colțului bancnotei din stânga-sus, iar dedesubt, coroana regală; iar în partea dreaptă, valoarea nominală cu cifre „2000 LEI”; pe centru, de sus în jos: „ROMANIA”, „Ministerul Finanțelor”, „[Legea din] 1919”, stema României Mari (doar conturul). În interiorul chenarului, în stânga-jos, figura unui soldat român, iar în dreapta-jos, silueta unui copac, ambele pe fundalul câmpului de luptă. În stânga-jos, în afara câmpului, apare semnătura artistului „Costin P. f[ăcit]”. A doua versiune (fig. 11B, schiță originală în creion și tuș, montată pe passe-partout) este o variațiune a celei dintâi: în chenarul decorativ, se regăsesc, în partea stângă, care capătă acum o suprafață mai mare, acvila cruciată și medalionul, de data aceasta cu efigia regelui, dar dedesubt apare stema României Mari (mai detaliată acum) și motto-ul „Nihil Sine Deo”, în timp ce partea dreaptă e aproape identică. Interiorul chenarului păstrează scena de luptă, dar figura soldatului iese acum din tranșee, în timp ce pe centru, de sus în jos, apar: „ROMANIA”, „Legea din 18 ianuarie 1919”, sigla Ministerului de Finanțe (textul „Ministerul de Finanțe” se mută ușor spre dreapta), semnăturile autorizate.

Aceste schițe de design al noilor bancnote, pe lângă faptul că își găsesc corespondentul în descrierea iconografică din articolul lui Comarnescu, dovedesc excepționalele calități de desenator ale lui Costin

Petrescu, fabuloasa sa creativitate, o imaginație combinatorie reflectată prin „variațiunile pe aceeași temă”, prin permutarea elementelor grafice, modificând compoziția imaginii, în căutarea perfecțiunii.

Cu toate acestea, se pare că versiunile finale, cele care au fost tipărite la American Bank Note Company, din New York, au fost ceva mai „sobre”³² (Fig. 12). Este vorba despre așa-numitele „Emisiuni Ferdinand”, din 1920, din categoria „emisiunilor speciale”: bancnotele respective, cu valoarea nominală de 10, 50, 200 și 2000 lei, au fost produse mai întâi ca „specimene”, fără a fi puse în circulație. Cu diferențe de culoare și dimensiuni – 10 lei: 127 x 81 mm; 50 lei: 147 x 93 mm; 200 lei: 165 x 106 mm; 2000 lei: 165 x 106 mm³³ – cele patru tipuri de bancnote au un design similar. Pe recto, chenarul decorativ (cu diverse motive florale și geometrice), prezintă, în partea superioară, în centru, medalionul cu efigia Regelui Ferdinand I, peste cuvântul „ROMANIA” și flancat de valoarea nominală (dispusă simetric în colțuri), iar în partea inferioară, stema României Mari, cu motto-ul „Nihil Sine Deo”. În interiorul chenarului apar: numele autorității emitente „Ministerul Finanțelor”, cele două cuvinte fiind despărțite de efigia regelui, mențiunea „SPECIMEN” (pe centru, între efigie și stemă), flancată de sigla Ministerului de Finanțe („MF”), precum și semnăturile autorizate (Ministru, Directorul Contabilității Generale a Statului și Casierul Central al Tezaurului). În afara câmpului, jos, pe centru, apare mențiunea „AMERICAN BANK NOTE COMPANY.”, indicând locul unde au fost tipărite bancnotele, iar în cazul bancnotei de 10 lei, și numele artistului „COSTIN - P”. Pe verso, chenarul este mai puțin încărcat ca decorație și include: pe centru-sus cuvântul „ROMANIA”, valoarea nominală – în cifre, dispusă în colțuri, iar în litere, în partea inferioară, imediat deasupra textului penalităților. În interiorul chenarului, în centru este valoarea nominală în cifre, suprapusă pe o formă geometrică, ce desparte textul „Ministerul Finanțelor”, la bancnotele de 10 lei și 50 lei, în timp ce același text apare neseplat, deasupra desenului central, la bancnotele de 200 lei și 2000 lei. În afara câmpului, jos, pe centru, apare la toate mențiunea „AMERICAN BANK NOTE COMPANY.”.

Este de reținut, pentru moment, din această sumară analiză iconografică a bancnotelor că, pe majoritatea autoritatea emitentă este Ministerul Finanțelor, și nu Banca Națională a României, cum ar fi fost firesc.

Misterul bancnotelor

În încercarea de a afla mai multe despre aceste bancnote, mi-am îndreptat atenția către publicații ale Băncii Naționale a României (B.N.R.), considerând că aceasta este o sursă majoră de informații de specialitate, precum și posesoarea unei importante arhive. În acest sens, volumul al doilea din monumentală serie dedicată de B.N.R. istoriei bancnotelor românești, care se referă la perioada 1896–1929³⁴, deși extrem de documentat, nu conține nicio mențiune despre bancnotele desenate de Costin Petrescu și imprimate la New York. Nici volumul al patrulea³⁵, din aceeași serie, dedicat special „proiectelor de bancnote”, unde informația ar fi putut fi inclusă, nu face însă nicio referire la aceste bancnote, căci acoperă doar intervalul 1921–1947, perioadă ce începe, așadar, imediat după data care interesează în acest studiu.

În schimb, o informație extrem de interesantă și care, totodată, poate explica aceste lacune, există într-un alt volum colectiv, publicat tot de B.N.R., în colecția „Restitutio”, și dedicat personalității lui Ioan G. Bibicescu, viceguvernator (1914–1916) și apoi guvernator (1916–1921) al Băncii Naționale a României: <<La 20 ianuarie 1920 comisarul guvernului pe lângă Banca Națională, Grigore Eremie, a informat Consiliul General că a fost comandat în Statele Unite “un stoc de bilete”. Consiliul a cerut explicații asupra acestui stoc, deoarece nu exista nicio specificație dacă este vorba despre „bilete de pus în circulație sau titluri de stat”>>³⁶. Paragraful continuă cu o explicație a autorilor, esențială din perspectiva subiectului studiului de față: <<Nu am găsit deocamdată nici un detaliu suplimentar în documentele de arhivă asupra acestei comenzi, dar era vorba în mod

³² Sursa imaginilor: http://www.romanianvoice.com/numis/spe_1920.php

³³ Dimensiuni preluate de pe site-ul: <http://www.bancnote-monedede.ro/emisiunile-ferdinand-1920-10-50-200-2000-lei-1916-1918/>

³⁴ *Emisiunile de bancnote...1896–1929, op. cit.*

³⁵ Sabina Marițiu, Romeo Cîrjan, *Proiecte de bancnote românești 1921–1947. Catalog*, seria „Bancnotele României”, vol. 4, București, 2012.

³⁶ *** (Coord. Mugur Isărescu, Surica Rosentuler, Sabina Marițiu), *Ioan G. Bibicescu. Viața și opera*, colecția „Restitutio”, Vol. 5, București, 2005, p. 95. Cf. autorilor (nota 211), citatele au ca sursă Arhiva B.N.R., fond Procesele Verbale ale Consiliului General, dosar 137, f. 87.

cert de bancnote, din moment ce în ianuarie 1924 același Consiliu General hotărâ „distrugerea biletelor fabricate în America de către Serviciul Contabilitatea biletelor” (*subl. m., E.A.*)>>³⁷.

Se poate deduce, așadar, că, din păcate, Arhiva B.N.R. nu deține documente despre comanda adresată lui Costin Petrescu pentru realizarea noilor bancnote la New York, ceea ce face și mai prețioase informațiile provenind din Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu” sau din alte surse, indirecte. Este de reținut și informația că, la decizia Consiliului General al B.N.R., bancnotele, după ce au fost aduse în țară – și, este de presupus, depozitate, fără a fi puse în circulație –, au fost distruse, probabil chiar în anul deciziei, 1924.

O explicație plauzibilă pentru motivul ce a condus la distrugerea bancnotelor, coroborată cu observația că autoritatea emitentă, așa cum figurează pe majoritatea bancnotelor sus-menționate, era Ministerul Finanțelor și nu Banca Națională a României, se găsește în „Memoriile” lui Constantin Argetoianu³⁸, în volumul ce include scurta perioadă cât a fost Ministru de Finanțe (martie-iunie 1920). Fragmentul merită citat *in extenso*: <<Abia mă instalasem la Finanțe când am aflat că o misiune română cu pictorul Costin Petrescu în frunte se afla în Statele Unite ca să supravegheze o comandă de bancnote, în valoare de 4 miliarde de lei, făcută de Ministerul de Finanțe pe timpul ministeriatului lui [Oscar] Kiriacescu, în primăvara precedentă. Comanda era gata, bancnotele expediate sosiseră deja în parte la București și misiunea cerea bani de drum ca să se înapoieze în țară. Am cerut să văd și eu o bancnotă, și spre stupefacția mea am constatat că era pur și simplu hârtie-monedă emisă de Ministerul de Finanțe în numele Statului român! Nu puteam să-mi închipui că un ministru de finanțe, viceguvernator al Băncii Naționale și de douăzeci de ani în cele mai înalte funcții în Institutul nostru de Emisiune ignora că articolul 1 al legii de organizare al băncii sale interzicea Statului emiterea sub orice formă a hârtiei-monedă! Și totuși, Kiriacescu făcuse comanda. L-am chemat, și când l-am pus în fața faptului a rămas tâmpit: „Vezi, nu mi-am adus aminte de acel articol buclucaș” – „Nu, domnule” – am replicat eu – „nu e vorba de articol, e vorba de principiul însuși al existenței unui Institut de Emisiune. Statul nu poate face concurență institutului pe care l-a creat tocmai pentru ca bancnota, bazată pe aur, să nu fie sub influența vicisitudinilor politice și nevoilor Tezaurului! E o chestiune *de principiu*, nu de aducere sau neaducere aminte a unui articol...” Kiriacescu tăcea, buimăcit. (...) La toate chestiunile mele, da din umeri, și nu răspundea nimic. Imprimarea bancnotelor inutile costase 60 milioane de lei, de lei din 1920 care valorau încă fiecare 25 de centime de aur... L-am rugat să propună Băncii Naționale să preia dânsa biletele, să ștampileze și să se servească de ele pentru noile emisiuni. Banca Națională era autonomă. Și pe vremea aceea nu s-ar fi putut gândi nimeni la măsuri dictatoriale, adică de constrângere. Am intervenit cu toată insistența pe lângă Guvernator, trăia încă încăpățânatul de Bibicescu, pe lângă toți directorii... A fost în zadar; biletele au fost depuse în beciurile Ministerului de Finanțe, unde mai sunt și azi, iar Statul a rămas păgubaș de 60 de milioane lei... Banca Națională ar fi putut cu atât mai ușor consimți să ia biletele lui Kiriacescu și să găsească o modalitate pentru punerea lor în circulație, cu cât situația ei nu mai corespundea statutelor, sau mai exact circulația ei nu mai corespundea condițiilor statutare de emisiune. Într-adevăr, tot aurul Băncii fusese trimis în timpul războiului la Moscova, și Sovietele se înstăpâniseră asupra lui, în așteptarea reglării chestiunii Basarabiei și a armamentului, pe care după dezertarea trupelor rusești de pe frontul Moldovei, ni-l însușisem noi. În locul aurului, nu se afla în tezaurul Băncii ca garanție pentru biletele în circulație, decât o poliță reînnoită din 6 în 6 luni de către Ministerul de Finanțe, poliță în valoare *de 5 miliarde lei aur* (!!!). Întâmplător această poliță a ajuns la scadență sub ministeriatul meu: e cea mai formidabilă poliță pe care am găsit-o în viața mea, și nu cred că Rotschilzii sau Rockefellerii să fi semnat vreodată sub o asemenea sumă! Eu, bun pentru 5 miliarde aur, îmi venea să râd! (...) Desigur că aș fi putut forța mâna Băncii Naționale cu bancnotele, amenințând-o că nu-i mai reînnoiesc polița de 5 miliarde, sau obligând-o la convertibilitatea leului în aur; înainte de a ruina Banca ar fi însemnat însă să ruinez Statul și să dărâm ce mai rămăsese din edificiul nostru economic (*subl. m., E.A.*)>>³⁹

Dincolo de aspectele complicate ale politicii financiare a Statului român din epocă, este de reținut din mărturia lui Argetoianu, în rezumat, că, la data la care era Ministru de Finanțe (primăvara 1920), comanda noilor bancnote încredințată lui Costin Petrescu era gata și costase 60 de milioane lei, iar bancnotele, în

³⁷ *Ibidem*, p. 95–96. Cf. autorilor (nota 212), citatul are ca sursă Arhiva B.N.R., fond Secretariat, dosar 5/1880, f.34.

³⁸ Constantin Argetoianu (1871–1955), important om politic român al perioadei interbelice, descendent al unei familii boierești din Oltenia. A deținut funcția de Președinte al Consiliului de Miniștri al României (28 sept.1939 – 23 nov.1939). Cu o licență în drept și un doctorat în medicină la Paris, a urmat însă o carieră diplomatică, în care a activat până în 1913, când a intrat în politică. S-a alăturat inițial Partidului Conservator, dar a trecut prin mai multe partide, primind portofoliul ministerial în diferite guverne. Cu puține întreruperi, a fost ales în Parlament, deținând chiar președinția Senatului (1938–1939).

³⁹ Constantin Argetoianu, *Memorii. Pentru cei de mâine: amintiri din vremea celor de ieri*, Vol. 6, Partea a VI-a: 1919–1922, ediție și indice de Stelian Neagoe, București, 1996, p. 121–123.

valoare de 4 miliarde de lei, ajunseseră (parțial) în țară și au zăcut în beciurile Ministerului de Finanțe – e de crezut că din motivele menționate de Argetoianu –, până în 1924, când, conform informației din sus-menționata monografie Bibicescu, au fost distruse.

Pe marginea spuselor lui Argetoianu, se poate specula și asupra unei relații tensionate între Ministerul Finanțelor și Banca Națională a României, ce par a fi avut uneori politici financiare divergente⁴⁰. Se poate deduce că respectiva comandă fusese adresată lui Costin Petrescu de către Ministerul Finanțelor, care apare pe bancnote ca autoritate emitentă, în locul B.N.R., cum ar fi fost normal. Așa se explică raționamentul lui Argetoianu atunci când afirmă că „Statul nu poate face concurență institutului pe care l-a creat”, înțelegând prin „stat” Ministerul de Finanțe, iar prin „institut”, Institutul de Emisiune al BNR, singurul abilitat, conform articolului 1 din legea de organizare a băncii, să emită bancnote. În această ecuație s-ar putea include și opoziția public (de stat) / privat, ținând cont că Ministerul de Finanțe opera cu bani publici, în timp ce, la acea dată, Banca Națională a României era o instituție cu capital exclusiv privat⁴¹.

Este de observat și că Argetoianu propunea o soluție de compromis pentru punerea în circulație a respectivelor bancnote, și anume „ștampilarea” lor de către B.N.R., pentru a primi astfel girul autorității instituției, cu atât mai mult cu cât situația din acel moment era una foarte critică, din cauză că tezaurul în aur⁴² al B.N.R. se afla la Moscova. Mergând mai departe, se poate presupune și că, prin această comandă, Ministerul Finanțelor, substituindu-se (Institutului de Emisiune al) B.N.R., folosea o stratagemă pentru a echilibra parțial balanța unui tezaur rămas, la acel moment, fără acoperire (în aur).

Este semnificativ și faptul că, oarecum în paralel cu comanda de fabricare a bancnotelor în SUA, la New York, din partea Ministerului de Finanțe, B.N.R. purta tratative pentru fabricarea de noi bancnote la Paris (colaborare, de altfel, reușită, cu imprimeria Băncii Franței) și la Bruxelles (tentativă eșuată cu Banca Națională a Belgiei)⁴³.

Necesitatea imprimării noilor bancnote românești în străinătate, după încheierea Primului Război Mondial, este justificată de experții B.N.R., cu privire însă la imprimarea bancnotelor în Franța, prin: „contextul imediat după încheierea conflictului, când, din cauza situației economice, politice și sociale, banca centrală era nevoită să pună în permanență la dispoziția pieței o cantitate foarte mare de bilete. (...) dotarea tehnică din acel moment a Serviciului Fabricării și Contabilității Biletelor nu mai corespundea realităților timpului, imprimeria BNR nemaifăcând față necesităților tipăririi încă înainte de Primul Război Mondial. (...) dezorganizarea suferită în perioada în care Banca Națională s-a aflat sub sechestrul german. Informațiile despre activitatea imprimeriei băncii în timpul ocupației sunt foarte puține, dar este cert faptul că germanii au luat o parte din inventarul de mașini tipografice pentru a le folosi în scopuri proprii (...)”⁴⁴.

Odată aflat deznodământul, adaug o serie de informații colaterale privind istoria bancnotelor lui Costin Petrescu.

⁴⁰ În sprijinul acestei ipoteze, v. și *Emisiunile de bancnote...1896–1929, op. cit.*, p. 52–53.

⁴¹ Înființată în 1880, ca instituție de credit și care deținea privilegiul exclusiv de a emite bancnote, Banca Națională a României, a avut, în primele două decenii de existență, capital, în întregime românesc, ce aparținea în proporție de 1/3 statului și 2/3 particularilor. În perioada 1900–1925, statul s-a retras dintre acționarii băncii și, ca urmare, BNR a devenit o instituție particulară privilegiată, care și-a păstrat însă aceleași responsabilități naționale. Cf. istoricului BNR, publicat pe site-ul oficial al instituției: <http://www.bnr.ro/Istoria-BNR-1052.aspx>.

V. <http://www.bnr.ro/1919---1939--1055.aspx>: „La sfârșitul anului 1918, nici România, nici Banca Națională de la București nu ajunseseră la sfârșitul încercărilor. Până atunci, BNR reușise să asigure – cel puțin nominal - acoperirea legală a biletelor, dar după armistițiul general a început a treia etapă a politicii monetare românești (...) marcată de unificarea datoriei statului la bancă (februarie 1919) și de acordarea unor noi împrumuturi de către BNR guvernului, pentru retragerea din circulație a coroanelor, rublelor și biletelor emise de autoritățile de ocupație, precum și pentru alte nevoi ale statului”.

⁴² Pentru trecerea de la bimetalism (argint, aur) la monometalism (aur), prin Legea din iunie 1890, v. <http://www.bnr.ro/1880--1918--1054.aspx>. Cf. acestei surse, legat de emisiune: „Fabricarea biletului în sine nu creează nici o valoare, căci acesta nu este decât înlocuitorul metalului prețios care, în loc să circule, stă în tezaurul băncii. Pentru a deveni o valoare, biletul emis de BNR trebuia să aibă asigurată la prezentare convertirea lui în aur, căci nu întâmplător exista prevederea ca băncile de emisiune să aibă un stoc metalic permanent. De altfel, dimensiunea stocului metalic a fost unul din cele mai disputate puncte aflate pe agenda negocierilor dintre BNR și Ministerul de Finanțe, având în vedere că rezerva metalică, fixată de guvern la 40%, crea mari dificultăți băncii în timp de criză, câtă vreme ea trebuia să păstreze neatinsă o rezervă metalică mai mare, ceea ce în timpuri anormale îi micșora mijloacele de a face față cererilor de schimb de bilete contra aur.”

⁴³ Apud *Emisiunile de bancnote...1896–1929, op. cit.*, p. 59–60: „În primăvara anului 1920, Constantin Băicoianu [director BNR] a fost trimis la Paris și la Bruxelles pentru a negocia fabricarea hârtiei necesare pentru bancnotele românești, respectiv imprimarea acestora.”

⁴⁴ *Ibidem*, p. 62–63.

În acest sens, Arhiva Casei Memoriale „Costin Petrescu” păstrează un alt document inedit, purtând antetul „The American Bank Note Company”, cu adresa companiei: 70–72 Broad Street, New York – locul din Financial District, unde artistul lucra pentru imprimarea bancnotelor. Este o scurtă scrisoare în franceză (Fig. 13), adresată lui Costin Petrescu de către unul dintre vicepreședinții companiei americane (după semnătură, probabil J. Claudet), la data de 2 ianuarie 1920, prin care i se oferă un nou permis de acces în fabrică („laissez-passer”, în original), valabil pentru luna curentă, dat fiind că cel pe care artistul deja îl avea expirase.

Informații suplimentare provin din schimbul de scrisori dintre Costin Petrescu și inginerul **Gheorghe Dobrovici**, care era pe atunci Șeful Serviciului Fabricarea Biletelor din cadrul B.N.R.⁴⁵, ceea ce conduce la ideea că B.N.R., cel puțin prin anumiți reprezentanți ai săi, nu era deloc străină de deplasarea lui Costin Petrescu în SUA și de scopul acestei călătorii.

Există trei scrisori pe care Dobrovici i le adresează lui Costin Petrescu: prima, nedată (probabil în cursul lunii ianuarie 1920), iar a doua și a treia, din februarie 1920.

Prima scrisoare (Fig. 14) a fost trimisă de la bordul pachetului R.M.S. „Mauretania”⁴⁶, pe care îl recomandă soților Petrescu pentru întoarcerea lor de la New York, datorită condițiilor de călătorie mai avantajoase decât cele de pe S.S. „France”: „Vă scriu în grabă prima impresie de pe Mauritania. Credeam să se compare cu „France” însă de la început vezi că e cu totul alt ceva. Cum parvii să intri prin mulțime în holul central al vaporului te isbeste (...) un frumos salon în roșu cu pereții garnisiți de cărți. (...) În sălile de mâncare numai mese mici de 2 și 4 persoane. Sunt singur cu Mihăescu la o masă. Vă sfătuiesc să vă întoarceți cu Mauretania. Pleacă poșta. Vă zic la revedere. Dobrovici”⁴⁷.

După cum am arătat mai sus, soții Petrescu nu au ținut cont de această recomandare, preferând să se întoarcă de la New York tot cu S.S. „France”. Dincolo de aprecierile lui Dobrovici, scrisoarea interesează ca dovadă că acesta, împreună cu menționatul Mihăescu⁴⁸, a făcut parte din acea „misiune română” pomenită de Argetoianu, ce a fost trimisă oficial la New York, „cu pictorul Costin Petrescu în frunte”, pentru realizarea noilor bancnote. De altfel, o scrisoare redactată (Fig. 15) în franceză de către Consulul General al României la New York, **T. Tileston Wells**⁴⁹, purtând antetul cu adresa de atunci a Consulatului General Regal Român (40 Cedar Street) îi este adresată, la data de 11 decembrie 1919, lui „Monsieur Dobrovici”, numit „Comisar al Guvernului Român pentru imprimarea bancnotelor” (la adresa 63 West 69th Street). Consulul General își cere scuze – față de Dobrovici și de „colegii” lui, domnii Petrescu și Constantinescu – pentru întârzierea cu care le transmite cartea lui de vizită, motivând că nu era sigur de adresă⁵⁰. Documentul indică astfel un alt membru al „comisiei”, în persoana lui Constantinescu⁵¹.

Revenind la scrisoarea lui Dobrovici, redactată pe hârtia de corespondență cu antetul companiei Cunard / R.M.S. „Mauretania”, se poate deduce, de asemenea, că a fost expediată de la bordul vasului respectiv, imediat înaintea plecării din portul New York, Dobrovici fiind nevoit – se pare – să se întoarcă în țară înaintea lui Costin Petrescu.

Mult mai semnificativă este însă cea de-a doua scrisoare adresată de Dobrovici lui Costin Petrescu, la 1 februarie 1920, de data aceasta din București, odată întors în țară (deși tot pe o hârtie de corespondență cu antetul companiei Cunard / R.M.S. „Mauretania” (Fig. 16): „Dragă Domnule Petrescu, Nu știu dacă ai primit prima mea scrisoare din București [scrisoarea la care se face referire lipsește din arhivă] și nu știu când o vei primi și pe aceasta. Ministerul nu a primit nimic de la D. tr. de când am sosit eu, nici eu nici cei de acasă (...)

⁴⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁶ R.M.S. „Mauretania”, pachet englez al companiei Cunard Line, denumit după o fostă provincie romană de pe coasta nord-estică a Africii și construit de Swan, Hunter & Wigham Richardson în Wallsend, Anglia. Lansat în 1906, a funcționat până în 1934. A fost prima navă cu 4 elice pentru propulsie și a deținut trofeul „Panglica albastră” pentru cea mai rapidă traversare a Atlanticului (până în 1924).

⁴⁷ Scrisoarea lui Ghe. Dobrovici către Costin Petrescu (decembrie 1919/ ianuarie 1920?). ACMCPB.

⁴⁸ Probabil tot un reprezentant oficial, posibil Grigorie Mihăescu (v. *supra*, n. 15).

⁴⁹ Avocatul american T. Tileston Wells (1865–1946), pe atunci Consulul General al României la New York, se numără printre cei care adresează mesaje de felicitare revistei inaugurale a lui Leon Feraru. V. *Steaua Noastră și România Nouă*, Vol. IX, no. 413, ianuarie 1920, New York, p. 6, respectiv p. 23. Aventura sa cu familia în Europa, în pragul izbucnirii Primului Război Mondial, este publicată pe baza memoriilor sale de strănepotul său, Christopher Kelly, în volumul *An Adventure in 1914: The True Story of an American Family's Journey on the Brink of WWI*, History Invasions Press, 2016.

⁵⁰ Scrisoarea lui T. Tileston Wells către Dobrovici (11 decembrie 1919). ACMCPB.

⁵¹ Probabil este vorba despre generalul N.C. Constantinescu, cenzor al Băncii Naționale a României. V. *Ioan G. Bibicescu...*, *op. cit.*, p. 93 și *Emisiunile de bancnote... 1896–1929*, *op. cit.*, p. 59.

nu mai știu nimic de la America. Principala cauză trebuie să fie și nesfârșitele greve pe căile ferate italiene cari fac ca simplonul să nu mai meargă decât din când în când. Aș fi voit să știu ce efect a avut pe acolo faimoasa telegramă a ministerului despre care ți-am scris în precedentă. Când a sosit acolo (de aci s'a expedit la 20 Decembrie cu aproape o lună înaintea sosirii mele aci) și ce a-ți făcut cu ea. Cum ți-am scris zăpăciala de aci de la Minister a devenit o adevărată anarhie. E imposibil să ai cui vorbi de aciasta afacere la cari de câte-va zile se pare că actualul guvern a renunțat complet. Cum nu mai sunt bani cu ce plăti funcționarii și cum cei americani ai D.tră nu mai pot fi așteptați, ieri am aflat că e pe cale să se tranșeze cu Banca Națională înlocuirea coroanelor, generalelor, și rublelor cu Banca Națională iar statul să renunțe la emisia americană. Cum se vede toată cazna noastră și în special a D.ta o să fie zadarnică ca și toate sumele cheltuite cu aceste bilete. Acesta este spiritul de azi. Poate mâine păreri să se schimbe. Acum câte-va zile în urmă, era vorba să plec la Viena să fabric acolo alte bilete în locul celor americane, cari după toți din guvern nu mai pot fi utile dacă vor sosi așa de târziu. Cum vezi se caută soluții de înlocuirea lor cu alt ceva mai urgent. Dacă însă a-ți iuți lucrurile acolo, cred că ve-ți sosi cu ele înainte de a se găsi o soluție de înlocuirea lor. E drept că nevoia e enormă, și că suntem într-o avansată babilonie de falșuri. De altfel totul aci în țară a devenit ceva de necrezut. Trenuri în Transilvania nu mai merg (...). Vezi în ce mizerie trăim cu toții (subl. m., E.A.)”.

În finalul scrisorii, probabil ca să încheie pe o notă optimistă după veștile proaste anterioare, Dobrovici îl informează pe Costin Petrescu că i-a vizitat copiii chiar cu o zi în urmă și că aceștia sunt bine-sănătoși, că „doamna Cristescu” i-a trimis fotografiile lor cu „vreo 10 zile” mai înainte. Își exprimă speranța că va primi un răspuns de la Costin Petrescu și că acesta a primit „înștiințarea de mărire a diurnei”⁵².

Pe lângă motivul invocat de Argetoianu, această scrisoare aduce ca element de noutate decizia guvernului de la acea dată de a renunța la emisia bancnotelor americane sub presiunea timpului – deducem că exista o nedorită întârziere în realizarea bancnotelor comandate în SUA – și a necesităților momentului (imposibilitatea plății salariilor, lupta împotriva bancnotelor false aflate în circulație), statul dorind înlocuirea rapidă a coroanelor, rublelor și bancnotelor emise de Banca Generală în timpul ocupației germane, cu bilete ale Băncii Naționale, pentru a căror fabricare se lua în calcul trimiterea lui Dobrovici la Viena. Cu toate acestea, Dobrovici, într-o anumită „complicitate” cu Costin Petrescu, îi sugera o posibilă soluție, astfel încât efortul său să nu fie zadarnic, și anume să accelereze producerea bancnotelor la New York și să le expedieze mai repede în țară pentru a evita astfel alte „soluții”.

În fine, cea de a treia scrisoare a lui Dobrovici către Costin Petrescu este de tip carte poștală (Fig. 17), datată 15 februarie 1920, și, conform ștampilei poștei, a fost expedită în data de 21 februarie 1920, din București. Această scrisoare aduce noi precizări asupra situației din țară la acel moment, așa cum este reflectată și în presa vremii: <<Dragă Domnule Costin, Ti-am trimis astăzi gazeta „Țara Nouă”, organul oficios al guvernului⁵³. Ve-i vedea acolo câtă răutate se pune în chestia noastră și ce atmosferă predomină pe aici. Întârzierea biletelor americane se dă aci ca o adevărată calamitate și de cât-va timp gazetele nu vorbesc decât de aciasta. Parlamentul idem. Nu știu dacă ai primit precedentele mele două scrisori. Noi nu am primit nimic de la D.tră. (...) Când s'a întors șeful din Paris aci, a umplut gazetele cu interviuri. Mie mie și silă să mai dau pe la Minister. Nu am cu cine vorbi, și nimeni nu decide nimic. Nu se știe dacă vom mai întrebuința sau nu acele bilete (subl. m., E.A.)>>⁵⁴. În această scurtă scrisoare, Dobrovici are din nou grijă să îl înștiințeze pe Costin Petrescu despre copiii săi, că sunt bine, iar, în final, îi adresează rugămintea ca, la întoarcerea de la New York, să îi aducă „vre-o 4 plăci de gramfon (...) cu fox-trot”.

Scrisoarea reiterează, așadar, ideea că bancnotele fabricate în SUA nu vor mai putea fi folosite, din cauza întârzierii lor, ce a declanșat un scandal în presa vremii și dezbateri în parlament, fără a mai menționa,

⁵² Scrisoarea lui Ghe. Dobrovici către Costin Petrescu (1 februarie 1920). ACMCPB.

⁵³ „Țara nouă” – ziar bucureștean, organ de presă al Partidului Țărănesc.

Până în 1918, scena politică fusese dominată de Partidul Național-Liberal și Partidul Conservator. La terminarea războiului, acestea erau acuzate de opinia publică pentru nereușitele din timpul conflagrației. După adoptarea legii votului universal (modificarea Constituției prin decretul-lege publicat în „Monitorul Oficial” la 16 noiembrie 1918), populația aștepta cu nerăbdare organizarea de alegeri parlamentare. Acestea au avut loc în noiembrie 1919, în urma unei campanii electorale marcate de confruntarea dintre Partidul Poporului al Generalului Averescu și Partidul Național Liberal, condus ferm de Ion I. C. Brătianu. Rezultatul alegerilor a fost însă o surpriză de proporții, ducând la formarea, la 1 decembrie 1919, a unui guvern de coaliție, cu Alexandru Vaida-Voevod ca prim-ministru și care nu a reușit să reziste decât trei luni, picând în martie 1920, ca urmare a manevrelor lui Ion I. C. Brătianu. Pentru detalii, v. Cristian Preda – *Rumânii fericiți. Vot și putere de la 1831 până în prezent*, Iași, 2011, p. 146-147. Cea de-a treia scrisoare a lui Dobrovici către Costin Petrescu survine, așadar, în timpul acestei scurte guvernări și trebuie văzută în contextul instabilității politice și al jocurilor de putere din acea vreme.

⁵⁴ Scrisoarea lui Ghe. Dobrovici către Costin Petrescu (15 februarie 1920). ACMCPB.

de această dată, o posibilă soluție salvatoare. Probabil că Dobrovici, odată cu trecerea timpului și din cauza faptului că, așa cum scrie, nu a primit niciun răspuns din partea lui Costin Petrescu, își pierduse și el deja orice speranță. La acestea se adaugă situația politică tensionată, pe care o creionează scurt, și, mai ales, indecizia Ministerului de Finanțe, în care nu mai vede un partener de discuție serios.

Concluzii

Se încheie astfel un capitol necunoscut din istoria bancnotelor românești, în contextul politicii de unificare monetară. Informațiile inedite ale acestei cercetări ar putea fi integrate într-o eventuală reeditare a volumelor B.N.R. sau într-un nou studiu dedicat acestei istorii; sau în încă nescrisa monografie a artistului Costin Petrescu.

Dincolo de scopul său oficial – crearea noilor bancnote românești –, vizita lui Costin Petrescu la New York a constituit și un important moment în evoluția relațiilor artistice și diplomatice româno-americane, prin contactul direct atât cu personalități ale diasporei românești de la New York, ca Leon Feraru, sau cu oficiali ai Statului român în SUA, cât și cu mediul artistic american, prin reprezentanți ai săi de marcă, precum poetul Edwin Markham, scriitoarea Jeanne Robert Foster, directorul Brooklyn Museum William Henry Fox, curatorul Stewart Culin de la același muzeu american, criticul Peyton Boswell sau pictorul Carl Calusd ș.a. Aceste conexiuni fac obiectul unui viitor studiu, deja elaborat, ce constituie a doua parte a cercetării.

Demersurile lui Costin Petrescu la New York dovedesc angajamentul său în slujba patriei și a promovării în SUA a artei românești.

Cronologic, vizita lui Costin Petrescu la New York (1919–1920) se înscrie ca o semnificativă verigă în lanțul conexiunilor româno-americane, prin care identitatea culturală românească prinde contur în SUA, între participarea triumfală a lui Brâncuși la Armory Show, în 1913, și răsunătorul eveniment pe care, câțiva ani mai târziu, în 1926, l-a constituit vizita Reginei Maria în SUA și Canada – eveniment de maxim impact propagandistic, ce a gravat imaginea României moderne în imaginăul colectiv al Americii.

MENOLOGUL DE LA COZIA. ICONOGRAFIE ȘI INSCRIȚII

de ELISABETA NEGRĂU

Abstract: The study accompanying the corpus of inscriptions analyses of the Cozia painted menology (c. 1391) analyses the possible sources of the selection of the saints. We suggest that the synaxarial source for the paintings at Cozia was not Bulgarian or Serbian, but Constantinopolitan. The manuscript Paris. Coislin gr. 223, a menology of Constantinopolitan tradition composed in 1301 for the use of Mount Athos' protos, seems to be the closest to the selection of the saints at Cozia. However, the inscriptions of Cozia contain some Bulgarian particularities, such as the use of *ΛΕΩΝ* for Leon and the indication of St. Martyr Julian of Tars as clergyman, which could be due to a Balkan origin of the painters. The study also refutes a previous attempt to date the Cozia narthex paintings on the basis of the presence in its menology of the feast of the Fathers of Christ, the mobile celebration of the Sunday before Nativity. Since the feast is illustrated at Cozia on the same date, December 16, as in the Synaxary of Constantinople, and not on 17, the date the Sunday fell on in the year 1391, we conclude that its presence at Cozia is probably the result of an influence of the Constantinopolitan rite.

Keywords: Byzantine menologia, Constantinople menology tradition, Cozia Monastery paintings, Inscriptions, Late Byzantine painting, Serbian menologia.

Pictura originală din biserica mare a mănăstirii Cozia se mai păstrează astăzi doar în pronaos¹; inscripția pictată pe perețele estic, indicând cel mai probabil anul 6899 (1390–1391)² (Fig. 1), constituie astăzi principalul reper pentru momentul încheierii lucrărilor de împodobire a bisericii, a cărei construcție, începută de voievodul Mircea cel Bătrân în primăvara anului 1387, era probabil deja încheiată la roșu în 18 mai 1388, data sărbătorii Sfintei Treimi, hramul bisericii, din acel an³. Faptul că picturile par a fi fost terminate în vara anului 1391 (până la 31 august, sfârșitul anului 6899) apare indicat de evenimentul târnosirii bisericii, care a avut loc înainte de 8 ianuarie 1392⁴. În plus, prezența acvile bicefale, sculptată pe ambrazura exterioară a ferestrei din dreptul portretului lui Mircea cel Bătrân din naos și reluată pe costumul său din tabloul votiv din biserică (repictat în 1704–1705)⁵, dar și în bolnița mănăstirii (1543)⁶ și în paraclisul nord-estic (1710)⁷, oferă la rândul ei un important reper *post quem* pentru stabilirea momentului în care

¹ Despre o serie de structuri iconografice din altar și naos care par să fi fost inspirate de programul picturii originare, v. Ioana Iancovescu, *Biserica Sf. Treime a Mănăstirii Cozia*, în Corina Popa, Ioana Iancovescu, Elisabeta Negrău, Vlad Bedros, Ruxandra Lambrou (trad. slavonă), Natalia Trandafirescu (trad. greacă), *Repertoriul picturilor murale brâncovenești. Județul Vâlcea*, 2 vol., București, 2008, vol. I, p. 261–263, 265; I. Iancovescu, *Sfinții militari de la Cozia*, în AT, vol. XIX (2009), p. 117–120.

² Inscripția, care a suferit modificări la restaurările din 1704–1705, indică astăzi anul 6894 (cf. *Repertoriul... Vâlcea*, I, p. 277–278, cat. 91). Problematică este doar ultima cifră, care a fost întregită de zugravii brâncovenești ca 4, rezultând astfel anul 1385–1386 (o eroare și mai mare o conține data pisaniei brâncovenești din pridvor: anul 6809, 1300–1301!). Sugestia lui Emil Lăzărescu, că ar fi vorba de Θ – 9 și nu de Δ – 4, două litere care pot fi confundate în stare fragmentară, este una justă; Emil Lăzărescu, *Data zidirii Coziei*, în SCIA. AP, IX (1962), nr. 1, p. 120–125; *idem*, *Despre mănăstirea Cozia și varianta de triconc căreia aparține biserica ei*, în SCIA. AP, XVII (1970), nr. 2, p. 170–175.

³ Mănăstirea funcționa la 20 mai 1388, data primului hrisov de danie al lui Mircea cel Bătrân; Petre P. Panaitescu, Damaschin Mioc, *Documenta Romaniae Historica. B. Țara Românească*, vol. I (1247–1500), Editura Academiei Române, București, 1966, p. 25–28, cat. 9; E. Lăzărescu, *Data zidirii Coziei*, p. 126–130; Daniel Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, București, 1986, p. 58–60.

⁴ DRH, B. I (1247–1500), cat. 17, p. 44: „am ridicat aceasta (mănăstirea, n. n.) cu ajutorul Sfintei Troițe, am săvârșit, și am târnosit și am reparat și în scurt timp am dăruit puțin obroc...”. Documentul din 8 ianuarie 1392 se referă la mai multe danii de sate, sălașe de țigani și un obroc anual.

⁵ I. Iancovescu, în *Repertoriul... Vâlcea*, I, p. 277, cat. 90; vol. II, p. 167, fig. 44.

⁶ Carmen-Laura Dumitrescu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XVI-lea*, București, 1978, p. 17; Ioana Iancovescu, *Picturile de la bolnița Coziei* (repertoriu de inscripții), în SCIA-AP, serie nouă, 2 (46), 2012, p. 211, fig. 66.

⁷ I. Iancovescu, în *Repertoriul... Vâlcea*, I, p. 285; 288, cat. 9; II, p. 176, fig. 6.

monumentul a fost decorat; voievodul și-a arogat titlul de despot și simbolul său heraldic, acvila bicefală, imediat după cucerirea despotatului bulgar din Dobrogea (1389)⁸.



Fig. 1. Inscripția leatului 1385–1386 (6894 – sic), dedesubtul Imnului Acatist. Pronaos, peretele estic (foto Vlad Bedros).

Identificarea existenței unei sărbători mobile în menologul pictat din pronaos, Duminica Sfinților Părinți după trup ai lui Hristos, a redeschis mai recent discuția privind datarea picturilor originare de la Cozia⁹. Plasată în ansamblul scenelor menologice după sfinții zilei de 16 decembrie (Fig. 2), prezența scenei, o raritate absolută în pictura murală, a condus la concluzia că datarea ansamblului de pictură în 1390–1391, propusă de Emil Lăzărescu, își găsește astfel confirmarea, întrucât comemorarea sărbătorii, mobilă în calendarul liturgic, a căzut în anul 1391 la 17 decembrie¹⁰.

Câteva observații referitoare la această sărbătoare se impun. Mai întâi, trebuie subliniat că, la Cozia, scena nu apare plasată în dreptul zilei de 17 decembrie, ci după data de 16. Ea este imediat urmată de principala pomenire a zilei de 17 decembrie, sf. trei tineri Anania, Azaria și Misail și Daniil prorocul. Duminicile din apropierea Nașterii Domnului constituie un caz special, fiind printre puținele sărbători mobile semnalate în sinaxare și minee, celelalte făcând subiectul cărților Triodului și Penticostarului. Inscripția de la Cozia indică literal „Duminica sfinților strămoși” (НѢДѢЛА> СѢДМЬ ПРѢДѢДЪ), serbată în a doua duminică de dinaintea Nașterii Domnului, și nu „duminica sfinților părinți (după trup ai lui Hristos)” (СѢДМЬ), duminica de dinaintea Crăciunului, cum a fost ea identificată¹¹. Data la care sunt menționate în textele menologice cele două sărbători variază în funcție de tipic. Modul de semnalare a acestor două duminici este de două tipuri: ca o singură intrare, comună pentru ambele sărbători, sistem utilizat de Tipiconul de Constantinopol și Sinaxarul de Constantinopol, sau ca două intrări în zile separate, ca în Tipiconul de la Ierusalim. În Tipiconul¹² și Sinaxarul de Constantinopol¹³, cele două duminici se găsesc la 16 decembrie, ca intrare separată după sfinții zilei. În celelalte tipice, datele

⁸ Mircea cel Bătrân se va autointitula în documente „domn....al părților Podunaviei” (4 sept. 1389) și „*terrarum Dobrodicii despotus*” (20 ian. 1390, și 6 iul. 1391, înțelegeri semnate cu Vladislav Jagello); Răzvan Theodorescu, *În jurul despotiei lui Mircea cel Bătrân sau despre un însemn sculptat și pictat la Cozia*, în *Itinerarii Medievale*, București, 1979, p. 139–141.

⁹ Ecaterina Cincheza–Buculei, *Le Ménologe de Cozia*, în RRHA.BA, XXXIX–XL, 2002–2003, p. 11–24.

¹⁰ *Ibidem*, p. 16–18.

¹¹ *Ibid.*

¹² Tipiconul de Constantinopol, Codex Hierosolymitanus S. Crucis 40, sinaxar sep.–aug., sec. X–XI; J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Eglise, Ms. Sainte-Croix no. 40, Xe siècle*, 2 vol, Roma (*Orientalia Christiana Analecta* 165–166), 1962–1963.

¹³ Berolinensis Philippicus 1622 (gr. 219), Sinaxarul de Constantinopol, sep.–aug., sec. XII–XIII; Hippolyte Delehaye, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae, Propylaeum Ad AASS Novembris*. Apud Socios Bollandianos, Bruxelles, 1902, par. 1 (col. 313).

diferă: în Tipiconul de Ierusalim, ele sunt menționate în zilele de 12, respectiv 19 decembrie; în Tipiconul studit (care se păstrează numai în copii slave) nu apare decât Duminica Sf. Părinți, la 17 decembrie; în Savvina Kniga (Evangheliar bulgar, sec. XI), ambele se găsesc la 22 dec.; în Dečani-Crkolez (Apostol bulgar, sec. XIII), ambele, la 18 dec.; în Tetraevangheliarul bulgar Banica (sec. XIV), ambele, la 6 dec.; în Tetraevangheliarul Curzon (c. 1354), la 6, respectiv 12 decembrie etc¹⁴. Intrarea comună din Tipiconul și Sinaxarul de Constantinopol are două subdiviziuni: prima este cea a Duminicii Sfinților Strămoși, unde sunt pomeniți Avraam, Isaac și Iacov (ceea ce pare a fi ilustrat la Cozia), iar cealaltă, a Duminicii Sf. Părinți, de dinaintea Nașterii Domnului, îi comemorează pe sf. trei tineri Anania, Azaria și Misail împreună cu prorocul Daniil, intrare reluată, ca pomenire fixă, și în ziua următoare, 17 decembrie¹⁵. La Cozia, ambele duminici sunt semnalate conform tradiției sinaxariale constantinopolitane, împreună în aceeași scenă, imediat după sf. proroc Agheu, pomenirea zilei de 16 decembrie: în imagine apar sfinții strămoși, în timp ce inscripția ⲙⲓⲁⲓⲁ face referire la Duminica Sf. Părinți.



Fig. 2. Menolog, zilele de 15, 16 și 17 decembrie, cu scena Duminicii sf. Strămoși/Părinți după ziua de 16 (prorocul Agheu) Pronaos, peretele estic (foto Daniel Constantinescu).

Prin urmare, plasarea scenei Duminicii Sfinților Strămoși și Părinți la 16 decembrie la Cozia nu se datorează, credem, datei la care a căzut sărbătoarea în 1391 (17 decembrie), ci, mult mai probabil, autorității Sinaxarului de Constantinopol și tipului de convenție pe care acesta îl utiliza pentru semnalarea celor două duminici.

Dar nu numai această sărbătoare mobilă, ci întregul menolog cozian, desfășurat pe bolta și partea superioară a pereților pronaosului, urmează îndeaproape selecția sinaxarială a Patriarhiei din Constantinopol. Sursa menologică cea mai apropiată de redacția de la Cozia este un grup de manuscrise însemnate de Hippolyte Delehay cu sigla M¹⁶, care reprezintă ultima revizie a Sinaxarului constantinopolitan, cea din secolul al XIV-lea, din care va descinde Mineiul grecesc tipărit în secolul al XVI-lea la Veneția¹⁷. Dintre menologurile pictate, din redacția M fac parte manuscrisul ilustrat realizat pentru despotul Tesalonicului, Dimitrie I Paleologul, Oxford, Bodleian Library, Gr. th. f. 1 (1322–1340), ca și cele în frescă de la Staro Nagorično, Gračanica, Dečani, Peć, Budimlja, Treskavac, dar ele formează un grup distinct de Cozia în ce privește selecția și tipurile de reprezentări¹⁸. Prin selecția sa menologică, ansamblul de la Cozia nu poate fi încadrat în acest grup, ci se apropie de manuscrisul Paris. Coislin gr. 223 (v. infra, *Anexa*), un menolog athonit de tradiție constantinopolitană datând din anul 1301¹⁹. Acest menolog cu scurte vieți de sfinți comandat de Ioanichie, protosul Muntelui Athos²⁰, din care se mai păstrează astăzi doar fasciculul martie-

¹⁴ Mss. transcrise la <http://menology.obdurodon.org/> (ed. Cynthia M. Vakareliyska și David J. Birnbaum, Univ. din Oregon).

¹⁵ V. *supra*, n. 12 și 13.

¹⁶ Manuscrisele cu monostihuri pentru intrările principale și cu distihuri iambice pentru celelalte, secundare, încep să apară în a doua jumătate a secolului al XII-lea, în momentul în care slujbele începeau să fie îmbogățite la Constantinopol cu epigramele lui Christophor din Mytilene dedicate sfinților zilei. Ele ajungeau să fie traduse la începutul secolului al XIV-lea și în slavonă, căpătând în spațiul slav numele de Proloage (echivalente sinaxarului bizantin). Recenziile ulterioare ale Proloagelor își au originile în aceste traduceri; Andrea Luzzi, *Synaxaria and the Synaxarion of Constantinople*, în *The Ashgate Research Companion to Byzantine Hagiography*, vol. II: *Genres and Contexts* (ed. Stephanos Efthymiadis), Ashgate, 2014, p. 198, 204; Cynthia Vakareliyska, *Twin Serbian Menologies*, în *Die Welt der Slaven*, XLII (1997), p. 137, 140.

¹⁷ H. Delehay, *Synaxarium*, col. xxxviii–xlvi.

¹⁸ v. Pavle Mijović, *Menolog, istorijsko-umetnicka istraživanja*, Beograd, 1973.

¹⁹ Coislin 223 cuprinde mai multe intrări secundare cu specific constantinopolitan, ca icoana Camuliana (9 aug.), *acheiropoietia* lui Hristos din zilele lui Tiberiu (11 aug.), Sf. Irina fondatoarea mănăstirii Pantocrator din Constantinopol (13 aug.) sau sfințirea bisericii Maicii Domnului din Neorion în Constantinopol (31 aug.); H. Delehay, *Synaxarium*, col. xli.

²⁰ *Ibidem*, col. xli.

august, este unul dintre cele mai timpurii manuscrise cunoscute din recenzia M, care cuprinde un material manuscris extrem de bogat, din nefericire încă insuficient cercetat și publicat²¹. Având în vedere relațiile călugărului Nicodim cu lumea athonită²², este posibil ca întemeietorul monahismului de obște muntenesc din Țara Românească să fi adus cu el în țară un manuscris din familia Coislin 223.



Fig. 3. Târnovo, Biserica Sf. 40 de mucenici, pronaos, Menolog, 1230 (foto Dragoș Năstăsui).

Ca tipologie compozițională, menologul cozian aparține familiei inaugurată de Menologul lui Vasile II și de primul lui exemplu păstrat în pictura murală în biserica Sfinții 40 de Mucenici din Târnovo (1230; Fig.3)²³. Acest tip arhaizant utilizează în general o singură reprezentare de sfânt sau un singur grup de sfinți pentru o zi, fiecare scenă fiind închisă într-un cadru, în interiorul căreia prorocii și cuvioșii sunt redați ca siluete frontale, iar mucenicii, în momentul martiriului lor. Ca și la Târnovo, lunile debutează direct cu ziua întâi, fără un simbol zodiacal; în ambele menologuri apare o inscripție introductivă care menționează luna, însă regula nu este ținută consecvent la Cozia. Ciclul începe de pe boltă, cu luna septembrie, și coboară în spirală în direcția sud-vest-nord-est. Dispunerea spiralată se mai găsește la Târnovo și Đurđevi Stupovi (Budimlja, 1343–1345)²⁴. Spre deosebire de tipul compozițional arhaizant al menologului de la Cozia, cele sârbești și ms. Oxford Bodleian Library Gr. th. f. 1, deși cu 50–100 de ani mai vechi decât monumentul valah, aparțin unui tip compozițional mai nou, apărut la sfârșitul secolului al XIII-lea, în care, în interiorul aceleiași scene, deseori apar mai mulți sfinți ai zilei, ca simple busturi sau surprinși în momentul martiriului lor, rezultând o singură scenă care cuprinde mai multe episoade hagiografice fără o legătură istorică între ele.

Soluțiile compoziționale foarte sintetice de la Cozia amintesc de estetica miniaturilor târziu-bizantine și indică drept probabilă sursă un manuscris ilustrat de școală constantinopolitană. Majoritatea sfinților sunt înveșmântați în tunică lungă, mantie bordată și ciorapi; călăii, în ipostaze dinamice, apar în tunică, de obicei trei

²¹ Manuscrisele grecești din sec. XIV–XV sunt în marea lor majoritate nepublicate. Încă este așteptată o atât de necesară editare a recenziei M* a Sinaxarului de Constantinopol, sarcină dificilă din cauza numărului foarte mare de manuscrise păstrate; Sergey A. Ivanov, *L'âge d'or de l'hagiographie byzantine. Introduction*, în *Proceedings of the 23rd International Congress of Byzantine Studies, Belgrade 22–27 August 2016*, Vol. I. *Plenary Papers* (ed. Smilja Marjanović-Dušanić), Belgrade, 2016, p. 5.

²² Vezi Emil Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana și rolul lui în cultura veche românească. I (până la 1385)*, în *Romanoslavica*, XI (1965), p. 255–256.

²³ Liliana Mavrodinova, *Stenopisite na crkvata „Sveti Četirideset Măčeniči” v Veliko Târnovo*, Sofia, 1974.

²⁴ Ivan M. Đorđević, Dragan Vojvodić, *The wall painting in the outer narthex of Đurđevi Stupovi (Church of St. George) in Budimlja, near Berane* (în lb. sârbă), în *Zograf*, 29 (2002–2003), p. 161–180.

sferturi, și ciorapi, uneori și cu un himation care flutură, într-o manieră de reminiscență antică. Scenele sunt pictate într-o cromatică în care predomină albastrul, ocrul și roșul. Zugravii par a fi pregătiți după modele vizuale ale școlii constantinopolitane din secolul al XIV-lea – dovadă și iconografia constantinopolitană a Imnului Acatist²⁵. Sfinții din menologul de la Cozia corespund aproape în integralitate cu descrierile fizice și modurile de martirizare descrise în textele hagiografice ale sinaxarului constantinopolitan, apărând extrem de puține divagații sau erori. Prin comparație, Staro Nagorično sau Gracaniča conțin multe diferențe în tipurile de martirizare față de sursele hagiografice textuale. La Cozia, lipsesc și indicațiile de tipul Erminiei²⁶ sau al listelor sinaxariale prescurtate, adică mențiunea într-o propoziție a felului martiriului lor, așa cum se pot vedea, de pildă, la Târnovo, Staro Nagorično, Gracaniča sau Sf. Nicolae Orphanos din Tesalonic.



Fig. 4. Cozia, pronaos, peretele de vest (foto Vlad Bedros).

Între scenele de pe peretele de vest și cel estic al pronaosului cozian, se pot discerne o serie de deosebiri stilistice. La vest (Fig. 4), figurile au o volumetrie bine definită iar chipurile au un tratament monocrom, fiind însă bine finisate și prezentând fizionomiile curente ale picturii paleologe, gesturile sunt viguroase iar cromatică, una mai intensă. Dimpotrivă, pe peretele estic (Fig. 5) nu apar pomeniri duble și nici erori în

²⁵ Gordana Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia*, în ZRVI, XIV–XV (1973), p. 188–189.

²⁶ De altfel, unii istorici au susținut cu argumente că Erminiile detaliate ar fi creații târzii, din secolele XVII–XVIII, atunci când meșteșugul a început să intre în declin, și că nu au fost curent folosite în Bizanț, unde era valorizat lucrul direct cu maestrul și asimilarea modelelor, pictura fiind precedată doar de schițe compoziționale sumare; Emmanuel Moutafiov, *Post-Byzantine Hermeneiai Zographikes in the Eighteenth Century and Their Dissemination in the Balkans during the Nineteenth Century*, în *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 30 (2006), nr. 1, p. 79.

inscripții, maniera este una mai sobră, cu siluete elegante și alungite, cromatica este mai rece, iar volumetria, abia schițată prin desen. Însă, aici intervine și starea precară de conservare a peretelui estic, mai puternic erodat decât cel vestic. Ceilalți doi pereți, de sud și nord, conservă mult mai puțin din sinaxar și picturile au fost pe alocuri refăcute la restaurare. Totuși, rezultă, după toate aparențele, că cel puțin doi zugravi au pictat pronaosul, unul lucrând peretele apusean, iar celălalt, pe cel de la est. Bolta și timpanele de est și vest au fost pictate aparent împreună, pe același nivel de schelă, acestor zone fiindu-le comună prezența pomenirilor duble de sfinți, regăsită sporadic și pe peretele de vest. Zugravul de pe vest a pictat și scena Viziunii Sf. Petru din Alexandria, împreună cu sinoadele ecumenice de pe peretele apusean. Cel de pe est pare a fi un meșter caracterizat de rigurozitate și sobrietate, și de aici, lipsa de greșeli, toate scenele de martiriu coincidând cu cele din textele hagiografice. Din punct de vedere stilistic, același zugrav care a lucrat lunile calendarului de pe est este, probabil, și autorul Imnului Acatist. Din lucrările ambilor pictori transpar modele antichizante, ele părând însă a fi mai accentuate la autorul picturilor de pe est (Fig. 6).



Fig. 5. Pronaos, peretele de est (foto Vlad Bedros).

Menologul conține și câteva inadvertențe: au fost inversați sfinții zilelor de 4 nov. (Ioanichie cel Mare) și 5 nov. (Galaction și Epistimi); Leon al Cataniei (20 feb.) apare pictat în hiton și himation deși a fost ierarh; la 3 iun., inscripția îl menționează pe „Luchian” în loc de Luchilian, iar între martiriul sfințelor Eufimia (16 sep.) și Glicheria (13 mai) a avut loc o confuzie care a condus la inversarea felului martiriului lor²⁷. Toate erorile se găsesc pe boltă și peretele de vest. Tot în aceste zone, ca o particularitate, în inscripții se remarcă folosirea abundentă a literei *i*, spre deosebire de alte zone. Însă, la Cozia, nu apar greșeli de redactare a inscripțiilor. Numele sfinților păstrează uneori formele grecizante, ca sf. *Акеψима*, *Архїпп*, sfințele *Агаѳи*,

²⁷ Eufimia a fost dată spre a fi ucisă de un urs, dar aici apare atacată de doi lei, iar Glicheria este reprezentată de obicei mușcată de lei, dar aici este sfășiată de urs.

Агруппингы, Фѡтѣини și Епистѣими, iar diftongul *ѣф/ев* este redat în forma grecizantă *еѡф*: *еѡангльст*, *Еѡѣимѣа*, *Еѡлампиѣа*, *Еѡсѣвиѣ*, *Еѡеѡѣерѣи* etc., nume care în manuscrisele bulgărești apar în transcrierea fonetică – *Еѣимѣѣ*, *Еѡлампиѣѣ*, *Еѡсѣвиѣѣ*, *Еѡеѡѣерѣиѣ*/ *Еѡѣѣерѣиѣ*²⁸.

Fig. 6. Menolog, 22 aug., sf. mc. Agatonic. Pronaos, peretele de est (foto Daniel Constantinescu).

Fig. 7. Menolog, 20 feb., sf. ierarh Leon ep. Cataniei. Pronaos, peretele vestic (foto Daniel Constantinescu).

să fi fost cei care au realizat convertirea numelor din grecește în slavonă, fără greșală. Credem că ipoteza originii bulgare a zugravilor nu trebuie exclusă, date fiind inscripțiile medio-bulgare ale Imnului Acatist și prezența, singulară, ce-i drept, a formei bulgare a numelui Leon, **ЛѢВЪ**, la Sf. Leon al Cataniei, atât în menolog (Fig. 7), cât și în inscripția Sinodului calcedonian (Fig. 8). O altă caracteristică „bulgărească” este mențiunea (eronată) a Sf. Iulian din Tars ca „sfințit mucenic” – particularitate găsită în manuscrise bulgărești³¹ –, la Cozia sfântul fiind chiar portretizat ca episcop (Fig. 9). În sprijinul ipotezei originii bulgare a zugravilor reamintim tipologia compozițională a ciclului cozian care ține de cea a menologurilor constantinopolitane arhaice, de tipul celui de la Sf. 40 Mucenici din Târnovo.



Fig. 8. Sinodul IV ecumenic. Pronaos, peretele vestic (foto Vlad Bedros).

*

Anexa prezentului studiu conține lista sinaxarială a monologului pictat cozian și corpul de inscripții aferent. Selecția menologică este comparată integral cu cea a Tipiconului constantinopolitan (în redacția revizuită a Menologului lui Vasile II, Vat. Gr. 1613, înc. sec. XI), a Sinaxarului de Constantinopol (Berolinensis Philippicus 1622, sec. XII–XIII), a Tipiconului de Ierusalim și cu menologurile pictate din Oxford Gr. th. f. 1 (c. 1322–1340), de la biserica Sf. 40 Mucenici din Târnovo (1230), Sf. Nicolae Orphanos din Tesalonic (c. 1310–1320), Đurđevi Stupovi din Budimlja (1343–1345) și Dečani (c. 1350). Am inclus comparații complete și cu ms. Coislin 223 (1301) și Mineiul post-bizantin de la Veneția (1528–1596), baza pentru redacția menologului modern. Paralele au fost efectuate și cu alte manuscrise sau fresce, în cazuri particulare. Comparațiile au privit selecția sfinților, ordinea pomenirii lor (principală sau secundară) în cazul manuscriselor, iar în cea a menologurilor ilustrate, au fost punctate diferențele de reprezentare. Au fost, de asemenea, completate intrările lipsă și semnalate și corectate erorile din edițiile anterioare ale menologului cozian, respectiv cea aparținând lui Pavle Mijović (1973)³², care ne-a servit și drept sursă pentru completarea câtorva inscripții azi pierdute, și cea executată de Lois Jean Drewer la Universitatea Princeton (1987–2011)³³.

³¹ Banica, Curzon (<http://menology.obdurodon.org/>).

³² P. Mijović, *op. cit.*

³³ Lois Jean Drewer, *Calendar of Saints in Byzantine Manuscripts and Frescoes*, în *Index of Christian Art*, Princeton University, online la <https://ica.princeton.edu/drewer/motif.php?motif=34>.



Fig. 9. Menolog, 21 iun., sf. mc. Iulian din Tars. Pronaos, peretele vestic (foto Daniel Constantinescu).

ANEXA. INSCRIPTII

Sigle:

Apostol Ohrida: Biblioteca Rusă de Stat din Moscova, GPB. Grig (f.87).13, Apostol cu menolog, Ohrida, sf. sec. XII.

Banica: NBKM nr. 847, Biblioteca Națională Sf. Chiril și Metodie, Sofia, tetraevangheliar liturgic bulgar, sec. XIV.

Bas: Menologul lui Vasile II, Biblioteca Apostolica Vaticana Gr. 1613, sinaxar sep.–feb., sf. sec. X–înc. sec. XI, online la https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.gr.1613/

Bas-Albano: Annibale Albano, *Menologium Basilianum, ex editione cardinalis Albani, 1727*, în: J.-P. Migne, ed. *Menologium graecorum Basilii Porphyrogeniti imperatoris jussu editum. Patrologiae graecae*, tom 117, Paris 1864/Brepols 1996 (utilizat pt. apr.–aug.).

Budimlja: menologul în frescă din exonartexul bisericii Đurđevi Stupovi (1343-1345)³⁴.

Coislin 223: Bibliothèque Nationale de France, Coislin gr. 223, sinaxar mart.–aug., 1301, Muntele Athos (fam. M)³⁵.

³⁴ P. Mijović, Menolog, p. 342–343; I. M. Đorđević, Dr. Vojvodić, *Đurđevi Stupovi in Budimlja*, p. 161–180.

³⁵ O parte din siglele manuscriselor au fost preluate după H. Delehay, *Synaxarium* și edițiile publicate de Cynthia M. Vakareliyska, David J. Birnbaum (Univ. Oregon) la <http://menology.obdurodon.org/>.

CT: Tipiconul de Constantinopol, Codex Hierosolymitanus S. Crucis 40, sinaxar sep.–aug., sec. X–XI. Curzon: Add. Ms. 39628, British Library, Londra, tetraevangheliar, vestul Bulgariei, 1354.

Dečani: menologul în frescă din pronaosul bisericii Mântuitorului a mănăstirii Dečani, c. 1350 (ediția Sanja Kesić-Ristić, Dragan Vojvodić, *Menolog*, în Vojislav Djurić (ed.), *Mural painting of Monastery of Dečani, Material and Studies* (în lb. sârbă), Monographs 82, Department of Historical Sciences 22, Belgrad, 1995, pp. 377–434 și arhiva fotografică de la <http://www.srpskoblogo.org/Archives>.

Dečani-Crkolez: Decani Crkolez 2, Biblioteca Mănăstirii Dečani, Menolog slavon la Apostol, sec. XIII.

Draganov: ZOG.R.54, col. Mănăstirii Zograf, Mt. Athos; No. 42/M. 1725 în colecția Grigorovici a Bibliotecii Ruse de Stat din Moscova (1 fol.); Q.п.I.40, în Biblioteca Națională Rusă, St. Petersburg (2 fol.); cunoscut și ca Mineiul Draganov, vestul Bulgariei, sf. sec. XIII.

Eklogadion: col. Mănăstirii Grottaferrata, Eklogadion la Evanghelie gr., sec. XI, tradiție constantinopolitană.

Gračanica: menologul în frescă, c. 1321 (ed. Pavle Mijović, *Menolog*, pp. 285–307 și arhiva fotografică de la <http://www.srpskoblogo.org/Archives/>).

JT: Tipiconul de la Ierusalim, a. 531 (ed. Cynthia M. Vakareliyska, David J. Birnbaum, Univ. Oregon, online la <http://menology.obdurodon.org/>).

Markov, menolog în frescă, 1377 (ed. P. Mijović, *Menolog*, pp. 344–349).

MV: *Menaion*, ed. Andrea Spinelli, Jacoppo Spinelli, Veneția, 12 vol. (1528–1596).

Ostromir: RNB F.п.I.5, Biblioteca Națională Rusă, St. Petersburg, menolog slavon la Evangheliarul Ostromir, Russia, 1056–1057.

Oxf: Oxford Bodleian Library Gr. th. f. 1, Menologul ilustrat al despotului Dimitrie Paleologul, sep.–aug., 1322–1340, online la <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/> (tinyurl: <https://tinyurl.com/ybrbnvnp>).

Orphanos-Tesalonic: Sf. Nicolae Orphanos, Tesalonic, menolog în frescă, ca. 1310–1320 (ed. P. Mijović, *Menolog*, pp. 257–259).

Palauzov: RNB F.I.п.72, Biblioteca Națională Rusă, St. Petersburg, 8 fol., feb. 11–24; aug. 15–25, în colecția Sreznevskij din Biblioteca Academiei Ruse de Științe, St. Petersburg; cunoscut și ca mineiul Palauzov, vestul Bulgariei, sec. XIV.

Paris 1575: Bibliothèque Nationale de France, Paris. Gr. 1575, minei mart.–aug., sec. XII (fam. R).

Paris 1582: Bibliothèque Nationale de France, Paris Gr. 1582, sinaxar sep.–feb., sec. XIV (fam. M).

Paris 1589: Bibliothèque Nationale de France, Paris. Gr. 1589, sinaxar sep.–feb., sec. XII (fam. Bas).

Paris 1590: Bibliothèque Nationale de France, Paris. Gr. 1589, sinaxar sep.–feb., sec. XII (fam. F).

Paris 1617: Bibliothèque Nationale de France, Paris. Gr. 1590, sinaxar sep.–feb., 1063 (fam. N).

Paris suppl 152: Bibliothèque Nationale de France, Paris. Suppl. Gr. 152, minei mart.–aug, sec. XIII (fam. R).

Patmos 266: Codex monasterii St. Ioannis Theologi Patmos n. 266, sinaxar sep.–aug., sec. X (fam. P).

Savvina Kniga: RGADA f. 381, Sin. Tip. No. 14, Colecția Tipografică Sinodală a Arhivei Ruse de Stat, Moscova; Menolog la Savvina Kniga, Bulgaria, sec. X–XI și Serbia, sec. XII.

SC: Berolinensis Philippicus 1622 (gr. 219), Sinaxarul de Constantinopol, sec. XII–XIII; Hippolyte Delehay, *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae. Propylaeum Ad AASS Novembris*. Apud Socios Bollandianos, Bruxelles, 1902.

Spasskij 1429: prolog slavon, mart. –aug., sec. XII.

Spasskij Šif.: sinaxar grecesc cu stihuri, sec. XII.

Spasskij1295: colecția Bibliotecii Sinodale Moscovite, Muzeul de Istorie, Moscova, Sin. grec. 354, sinaxar sep. –feb., sec. XII.

ST: Tipiconul Studion, a. 826 (ed. Cynthia M. Vakareliyska, David J. Birnbaum, Univ. Oregon, online la <http://menology.obdurodon.org/>).

Vat 1156: Biblioteca Apostolica Vaticana, Vatican Gr. 1156, lecționar bizantin, sec. XI.

Târnovo: menologul în frescă din biserica Sf. 40 de mucenici din Târnovo, 1230.

Treskavac, menolog în frescă, 1343 (ed. P. Mijović, *Menolog*, pp. 307–315).

Vindobolensis 300: Codex Bibliothecae Cesareae Vindobonensis Palatinus Theol. Gr. 300, minei mart.–aug., sec. XIII–XIV (fam. R).

Abrevieri bibliografice:

Drewer, *Calendar*: Lois Jean Drewer, *Calendar of Saints in Byzantine Manuscripts and Frescoes*, in *Index of Christian Art* (1987-2011), Princeton University, online la <https://ica.princeton.edu/drewer/motif.php?motif=34>

Mijović, *Menolog*: Pavle Mijović, *Menolog, istorijsko-umetnicka istraživanja*, Beograd, 1973.

Min.: *Mineiul*, septembrie-august, 12 vol., Tipografia Cărților Bisericești, București, 1926–1930.

Spasskij: Archimandrit Sergij Spasskij, *Polnyj mesjaceslov Vostoka*, t. II, *Svjatoj vostok*, Moscova, 1876.

Convenții de redactare a inscripțiilor:

[...] inscripție pierdută

<...> completări prin coniectură

(...) coborârea în text a literelor suprascrise

Menologul

Septembrie (pe boltă):

- 1 sep. [...] ⲟⲛ; [sf. cuv. Sime]on (Stâlpnicul), bust, pe coloană; SC, 1 sep., par. 2 (col. 3-4); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 2, Oxf, ziua 1 sep., lipsă; Gračanica și Dečani, împreună cu dreptul Iosua Navi; MV, par. 4.
- 2 sep. ⲥⲧⲏⲗ [...] ⲙⲁⲛⲧⲏ; sf. [mc. Ma]mant (din Gangra), împuns cu o sulită de un călău; scenă parțial repictată; SC, 2 sep., par. 1 (col. 5-7); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 5 (împuns în pânțele cu o sulită); Oxf, fol. 7 v (decapitare); la Dečani, împreună cu Ioan Postitorul; MV, par. 1.
- 3 sep. [...] [sf. sf. mc. Antim, episcopul Nicomediei?], ierarh cu barbă lungă, brună, un călău ridică sabia pentru a-l decapita; SC, 3 sep., par. 1 (col. 9); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 7; Oxf, fol. 7v ; la Dečani, cu cuviosii Teoctist și Eftimie cel Mare (?); MV, par. 1.
- 4 sep. [...] [sf. sf. mc. Vavila, episcopul Antiohiei, și discipolii săi?], patru decapitări, niciun personaj nu este înveșmântat ierarh; SC, 4 sep., par. 1 (col. 11-12); JT, par. 2; Bas, par. 1, p. 10; la Gračanica, Ermiona, fiica apostolului Filip; Oxf, fol. 7v; Dečani; MV, par. 1.
- 5 sep. [...] [profetul Zaharia], înjunghiat în templu, scenă parțial repictată; SC, 5 sep., par. 1 (col. 15-16); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 14 (înjunghiat în templu); Oxf, fol. 7v; la Dečani, decapitat; MV, par. 1.
- 6 sep. [...] [Comemorarea minunii sf. arhanghel Mihail la Colossae], scenă parțial repictată; SC, 6 sep., par. 1 (col. 19-20); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 17; Oxf, fol. 8r; Dečani; MV, par. 1.
- 7 sep. [...] [sf. mc. Sozont], un călău îl împunge pe sfânt cu o lance în pânțele; SC, 7 sep., par. 1 (col. 21-23); JT, par. 2; în Bas, par. 1, p. 20 ilustrația prezintă doi sfinți, unul pregătit să fie înecat, iar celălalt, spânzurat cu capul în jos de un copac; Oxf, fol. 8r (ucis cu pietre); la Dečani, biciuit; MV, par. 1.
- 8 sep. [...] [Nașterea Maicii Domnului]; SC, 8 sep., par. 1 (col. 25-30); JT, par. 2; Bas, par. 1, p. 22; Oxf, fol. 8r; Dečani; MV, par. 1.
- 9 sep. [...] [sfinții și dreptii Ioachim și Ana], siluete afrontate; SC, 9 sep., par. 1 (col. 29); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 23; Oxf, fol. 8r; Dečani; MV, par. 1.
- 10 sep. [...] sf. mc. gol, tras de un cal sălbatic (Barypsabas?)³⁶; SC, 10 sep., par. 2 (col. 32-33); JT, lipsă; în Apostol 882, la 12 Sep.; Bas, par. 1, p. 25 (pustnic ucis într-o peșteră, de doi necredincioși); Apostol Ohrida; Oxf, fol. 9r (un sf. cuv. ținând o cruce); lipsește la Gračanica (mc. Iulian presbiterul din Ancyra și mc. Minodora, Mitrodora și Nimfodora); Dečani, lipsă (mc. Minodora, Mitrodora și Nimfodora); MV, par. 2.
- 11 sep. [...] [sf. cuv. Teodora din Alexandria], monahie, siluetă în picioare; SC, 11 sep., par. 1 (col. 33-5); JT, par. 1; Bas, par. 3, p. 29; Oxf, fol. 9r (monahie, orantă); Dečani; MV, par. 1.
- 12 sep. [...] ⲧⲟⲛⲟⲙ; [sf. sf. mc. Au]tonom, gol, tras de un cal³⁷; SC, 12 sep., par. 1 (col. 35-37); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 30 (ucis cu băte în fața unei biserici); Oxf, fol. 9r (decapitare); Dečani; MV, par. 1.

³⁶ În *Min*, cuv. mc. Varipsava/Baripsabas din Dalmația apare ucis de doi necredincioși. Scena a fost identificată eronat în Drewer, *Calendar*, ca decapitarea sf. mc. Minodora, Mitrodora și Nimfodora. La Mijović sunt menționate eronat mc. Minodora, Mitrodora și Nimfodora.

³⁷ În hagiografia sa, ucis în timp ce oficia liturghia; SC, 12 sep., par. 1.

- 13 sep. **ГІ СТЫ СТЫ Корниліе**; 13, sf. sf. mc. Corneliu (Sutașul), tânăr, răstignit³⁸; SC, 13 sep., par. 1 (col. 37-40); JT, par. 2; Bas, lipsă; cf. 20 oct., par. 1, p. 125 (făcând idolii să se prăbușească și adormirea sa); Oxf, fol. 9r (decapitare); la Dečani, împreună cu sf. Zotici; Markov; MV, par. 2.
- 14 sep. **ДІ ВЪЗ(Д)ВИЖЕНІЕ** [...]; 14, Înălțarea [sfintei Cruci]³⁹; SC, 14 sep., par. 1 (col. 43-5); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 35; Oxf, fol. 9v; Dečani; MV, par. 1.
- 15 sep. **СТЫ М(Ч)НИКЪ Никит(а)**; sf. mc. Nichita (Gotul), tânăr, ars în foc⁴⁰; SC, 15 sep., par. 1 (col. 45-46); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 37; Oxf, fol. 9v; Dečani; MV, par. 1.
- 16 sep. **СТА БУФІМІА**; sf. (mc.) Eufimia, mâncată de doi lei⁴¹; SC, 16 Sept., par. 1 (col. 47-49); JT, par. 1; Bas, lipsă⁴²; Oxf, fol. 9v (cu doi lei într-o groapă); la Dečani, arsă în foc; MV, par. 1.
- 17 sep. **ХІ СТЫ(Х) М(Ч)НИЦИ Софія Вѣ[ра] Надеж(а)а и Любовь**; 17, sf. mc. Sofia, Viara/Pistis, Nadejda/Elpis și Liubov/Agapis, decapitări; SC, sep. 17, par. 1 (col. 51-52); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 43 (trei decapitări și Sofia îngropându-și fiicele); Oxf, fol. 9v; Dečani; MV, par. 1.
- 18 sep. **А[н]лѣ БУМЕН(Н)І и БУМЕНІЕ еп(с)к(о)п**; (sf.) apostol Simeon (episcop de Ierusalim) și (sf.) Eumenie episcop (de Gortyna), siluete în picioare, Simeon în hiton și himation; Simeon: SC, 18 sep., par. 1 (col. 55) – vezi și 27 apr.; Eumenie: SC, sep. 18, par. 3 (col. 56-57); JT, par. 1, 2; Bas, par. 1, p. 46 (Simeon, crucificat); par. 2, p. 47 (Eumenie, în rugăciune); Oxf, fol. 10r (Simeon crucificat, Eumenie bust); la Dečani, Simeon crucificat și moaștele lui Eumenie într-un sarcofag; MV, par. 3.
- 19 sep. **ХІ [СТЫ] М(Ч)НИК(К) Трофим**; 19 [sf.] mc. Trofim, (Savatie și Dorimedont), un călău decapitează un personaj, alte două, în picioare; SC, 19 sep., par. 1 (col. 57-58); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 49 (două decapitări, un sfânt zgâriat cu gheare de fier); Gračanica, lipsă (mc. Eutihie, Augutie, Ianuarie și Proclu); la Oxf, fol. 10r; Dečani; MV, par. 1.
- 20 sep. **К СТЫ** [...]; sf. [mare mc. Eustație Plachida și familia sa], arși într-un vițel de aramă; SC, 20 sep., par. 1 (col. 59-61); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 53; Oxf, fol. 10r; Dečani; MV, par. 1.
- 21 sep. [...]; [profetul Iona]; siluetă în picioare, parțial repictată⁴³; SC, 21 sep., par. 1 (col. 63-64); JT, par. 2; Bas, lipsă (Ap. Codrat); cf. 22 sep., par. 2, p. 59; la Gračanica, 22 sep. (21 sep., ep. Meletie, ap. Codrat, mc. Teodor, Socrate, Dionisie, Filipa din Perga); Oxf, lipsă (ap. Codrat); la Dečani, cu sf. cuv. Iona preotul (cf. Bas, 22 sep., par. 3, p. 60); MV, par. 1.
- 22 Sep. [...]**Юка**; [sf. sf. mc. F]oca (episcop de Sinope), un călău ridică sabie spre a-l decapita, scenă parțial repictată; SC, 22 sep., par. 3 (col. 69-70); JT, par. 2; Bas, par. 1, p. 58; Oxf, fol. 10v; lipsă la Dečani (mc. Codrat, decapitare); MV, par. 1.
- 23 Sep. [...]; [Zămislirea Prorocului și Botezătorului Ioan]; Zaharia anunțat de înger, scenă parțial repictată; SC, 23 sep., par. 1 (col. 71); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 61 (vestirea lui Zaharia); Oxf, fol. 10v (vestirea lui Zaharia); Dečani; MV, par. 1.
- 24 Sep. [...]; [sf. mare mc. Tecla]; siluetă în picioare, parțial repictată⁴⁴; SC, sep. 24, par. 1 (col. 75-8); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 64 (în rugăciune); la Gračanica, mâncată de un leu; în Oxf, fol. 10v și la Dečani, întrând într-o stâncă despictă; MV, par. 1.
- 25 Sep. [...]; un sfânt, o sfântă și trei copii?, repictare.
- 26 Sep. [...]; [Adormirea sf. apostol și evanghelist Ioan]⁴⁵, sfântul este îngropat de ucenicii săi, scenă repictată; JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 68; Oxf, fol. 11r (între ucenici); Dečani; MV, par. 1.
- 27 Sep. [...]; **Фил(а)мон**; [sf. sf. mc.] Filimon (episcop), repictare ca decapitarea sf. mc. Calinic și a celor cu el⁴⁶; Filimon: lipsă din SC la 27 sep.; v. Synax. Selecta, 27 sep. (col. 85-86: Paris 1582); JT, lipsă (sf. Calistrat); Bas, lipsă; Oxf, lipsă (sf. Calistrat și cei cu el); lipsă la Dečani (un tânăr sf. „Epicharis”, sic; cf. Bas, par. 1, p. 69: mc. Epicharis; cf. Markov); MV, par. 6.

³⁸ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Idem.

⁴¹ Idem.

⁴² Foaie lipsă între p. 41–42; la Ihor Ševčenko, *The Illuminators of the Menologium of Basil II*, în *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 16 (1962), p. 250: Eufimia (?).

⁴³ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

⁴⁴ Idem.

⁴⁵ Idem.

⁴⁶ Mijović a citit **съ имъ**; (sf. Calistrat) și cei împreună cu el. Inscripția menționează (și) pe ep. Filimon, probabil nereprezentat nici la origine în imagine (v. cazuri similare la 24 nov., 28 nov., 9 feb., 23 aug.).

- 28 Sep. **КѢ СТЫ П(О)ДА<О>БНЫИ Харітон**; 28, sf. cuv. Hariton (Mărturisitorul), siluetă în picioare; SC, 28 sep., par. 1 (col. 85-86); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 71 (bătut cu bâte); Oxf, fol. 11r (bătut cu vergi); Dečani; MV, par. 1.
- 29 **КѢ** [...]; Sep. [sf. cuv. Chiriac pustnicul], siluetă în picioare; SC, 29 sep., par. 1 (col. 87-89); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 73; la Gračanica, împreună cu sf. Dada și Govdela; Oxf, fol. 11r; Dečani; MV, par. 1.
- 30 **А Григоріе вел** [...]; 30, (sf. sf. mc.) Grigorie „cel Mare” (Luminătorul); ierarh în picioare, cu evanghelie, binecuvântând; SC, 30 sep., par. 1 (col. 89-94); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 74; Oxf, fol. 11r (cu mc. Ripsimia și Gaiani); Dečani; MV, par. 1.

Octombrie (timpanul peretelui de vest):

- 1 oct. **СТЫ АПОСТО<А>ВЪ АНАНИА** [РѢМ]АНЬ ПѢ [...]; sf. apostol Anania (Damaschinul, din cei 70), reprezentat ca ierarh, decapitare⁴⁷, [și Rom]an Me[lodul], siluetă în picioare; Anania: SC, 1 oct., par. 1 (col. 95); Roman: SC, 1 oct., par. 2 (col. 95-96); JT, par. 1, 2; în Bas (par. 1, p. 76) și la Dečani, Anania episcop, ucis cu pietre; Bas, par. 3, p. 78 (Roman, primind în vis de la Maica Domnului rotulul spre mâncare) Oxf, fol. 11v (Anania episcop, decapitat; Roman, bust); la Dečani, doar Anania, siluetă; MV, par. 1, 4.
- 2 oct. [...]; [sf. sf. mc. Ciprian și Iustina fecioara], decapitați de un călău; SC, 2 oct., par. 1 (col. 97-100); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 80; Oxf, fol. 11v; Dečani; MV, par. 1.
- 3 oct. [...]; [sf. sf. mc. Dionisie Areopagitul], ierarh, decapitare; SC, 3 oct., par. 1 (col. 101-103); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 82; Oxf, fol. 11v; la Dečani, cu St. Eufrosin; MV, par. 1.
- 4 oct. **А СТЫ ИЕРОДѢИ**; 4, sf. (sf. mc.) Ierotei (episcop de Atena), figură în picioare; SC, 4 oct., par. 1 (col. 103); JT, par. 1; Bas, par. 6, p. 88 (în picioare); Oxf, fol. 12r (decapitare); Gračanica, lipsă (cuv. Pavel cel Simplu și cuv. Amon ascetul); la Dečani, scenă neidentificată; MV, par. 1.
- 5 oct. **Е СТЫ МНЦІ Харитіны и Мамел(т)ы**; 5, sf. mc. Haritina (legată de o coloană, cu sânii tăiați de un călău) și Mamelta (decapitată de un alt călău)⁴⁸; Haritina: SC, 5 oct., par. 1 (col. 107-111); Mamelta: SC, 5 oct., par. 2 (col. 111-112); JT, par. 1 (Haritina); Bas: Mamelta, par. 1, p. 91 (ucisă cu pietre); Haritina, par. 2, p. 92 (aruncată în râu); Oxf, fol. 12r (Haritina); la Dečani, una dintre ele (inscripție pierdută); MV, par. 1, 2.
- 6 oct. **СТЫ АПО(С)ТОЛ ТѢМА**; sf. apostol Toma, împuns cu o lance; SC, 6 oct., par. 1 (col. 113-115); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 93 (împuns cu lănci); Oxf, fol. 12r (conversându-se cu alți doi apostoli); la Dečani, cu sf. Niceta Mărturisitorul sau Polihronie (inscripție pierdută); MV, par. 1.
- 7 oct. **К СТЫ(Х) М(Ч)НІК СЕРГІЕЛ И ВАХѢ**; sf. (mari) mc. Serghie și Vah, Serghie decapitat, Vah lovit cu pietre (?); SC, 7 oct., par. 1 (col. 115-6); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 95 (decapitări); Oxf, fol. 12r (decapitări); Dečani; MV, par. 1.
- 8 oct. **СТА ПЕЛАГІА**; sf. (cuv.) Pelaghia (din Antiohia, pustnică la Ierusalim)⁴⁹, siluetă în picioare; SC, 8 oct., par. 1 (col. 117-118); JT, par. 1; Bas, trei Pelaghia: o muceniță din Tars (7 oct., par. 2, p. 96, arsă în vițel de aramă); o fecioară martiră în Antiohia (8 oct., par. 1, p. 97, ucisă cu sulițe); și o fostă curtezană din Antiohia, pustnică la Ierusalim (8 oct., par. 2, p. 98, cu sf. Nonnus); mucenița din Antiohia, Bas-Albano, și la 9 iun.; la Gračanica, trei Pelaghia (cu mucenița din Tars arsă într-un vițel de aramă); Oxf, fol. 12v (două Pelaghia, orante); la Dečani, cuv. Pelaghia de Antiohia cu sf. Nonnus⁵⁰; MV, par. 1.
- 9 oct. [...]; [sf. apostol Iacov, fiul lui Alfeu], crucificat; SC, 9 oct, par. 1 (col. 121); JT, par. 1; Bas, par. 4, p. 102 (lovit cu o bâță); la Gračanica, bătut cu vine de bou; Oxf, fol. 12v (crucificare); la Dečani, ucis cu pietre; MV, par. 1.
- 10 oct. **И СТЫ ЕВЛАМ[...]** И ЕВЛАМПІА; 10, sf. (mc.) Evlam[pie] și Evlampia (sora sa), decapitări; SC, 10 oct., par. 1 (col. 125-127); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 103 (decapitări); la Gračanica, la 9 oct. (10 dec., Iacov ascetul și mc. Iuventin și Maximin din Antiohia); Oxf, fol. 12v (mai multe decapitări); la Dečani, uciși împreună cu 200 de soldați; MV, par. 1.
- 11 oct. **А СТЫ АП(С)ЛЫ ФІЛІПЬ ТѢОФАН** <И>СПОВѢДНИ(К);⁵¹ 11, sf. apostol Filip și (cuv.) Teofan Mărturisitorul (Graptos, episcop de Niceea), figuri în picioare, Teofan poartă omofoar; Filip: SC, 11 oct., par. 1 (col. 129);

⁴⁷ În *Viața* sa, ucis cu pietre; SC, 1 oct., par. 1.

⁴⁸ În textul hagiografic, ucisă cu pietre; SC, 5 oct., par. 2. Mamelta, lipsă din Mijović, *Menolog*.

⁴⁹ Mijović nu propune o identificare a ei. În Drewer, *Calendar*, apare ca Pelaghia fecioara martiră. Propunem identificarea ei cu Pelaghia cuvioasa, întrucât mucenicii apar constant la Cozia în momentul martiriului lor, iar cuvioșii, ca siluete în picioare.

⁵⁰ Mijović o numește eronat muceniță pe Pelaghia pustnica din Ierusalim; p. 291, 322.

⁵¹ P. Mijović a citit doar **ТѢО...** și l-a identificat eronat ca Teofil al Niceei.

- Teofan: 11 oct., par. 3 (col. 130-131); JT, par. 1, 2; Bas, par. 1, p. 107 (Filip în trăsură cu Natanail; în scenă apare și ep. Teofan, dar textul nu-l menționează); Gračanica, lipsă (ep. Arsacie, Nectarie și Sisinie, mčt. Zenaida și Filonilla); Oxf, fol. 12v (mai mulți sfinți, printre care și cei doi); Dečani; MV, par. 1, 3.
- 12 oct. **ВІ СТЫ(Х) М(Ч)НЬКЪ ПРОВЬ ТАРАХЪ**⁵² | **И АНДРОНИ(К)**; 12, sf. mc. Prov, Tarah și Andronic, decapitați de un călău, unul dintre ei poartă omofo⁵³; SC, 12 oct., par. 1 (col. 131-132); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 109 (par. 1, p. 108, Sinodul VII ecumenic); Oxf, fol. 13r (? sfânt tăiat în bucăți); Dečani; MV, par. 1.
- 13 oct. **ГІ СТЫХ М(Ч)НЬКЪ КАРПЪ И ПАПИЛЬ**⁵⁴; 13, sf. mc. Carp and Papil, decapitați; SC, 13 oct., par. 1 (col. 133-135); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 112 (arși în foc); Gračanica, arși în foc; Oxf, fol. 13r; la Dečani, trași de cai, împreună cu Agathonica, decapitată; MV, par. 1.
- 14 oct. **ДІ СТЫХ М(Ч)НЬКЪ НАЗАРІЕ| И ИЖЕ СЪНИМЪ**; 14, sf. mc. Nazarie și cei cu dânsul (Gervasie, Protasie și Chelsie); 4 martiri decapitați; SC, 14 oct., par. 1 (col. 137-138); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 114; Oxf, fol. 13r; Dečani; MV, par. 1.
- 15 oct. **ЕІ СТЫ СЦЕНОМ(Ч)НЬКЪ ЛОУКІАНЪ**; 15, sf. sft. mc. Luchian (preot în Antiohia), purtând epitrahil, aruncat în mare; SC, 15 oct., par. 1 (col. 137-141); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 115 (fără epitrahil, aruncat în mare); Oxf, fol. 13r (decapitare); Dečani; MV, par. 1.
- 16 oct. **ЖІ СТЫ М(Ч)НЬКЪ Л(О)(Н)|ГИН**⁵⁵; 16, sf. mc. Longhin (sutașul), decapitat SC, 16 oct., par. 1 (col. 141-144); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 117 (decapitat împreună cu alți sfinți); Oxf, fol. 13v; Dečani; MV, par. 1.
- 17 oct. **ЖІ ПРР(О)КЪ ОСІЕ И АНДРЕ(И)| КРИ(Т)ЕИ**⁵⁶; 17, prorocul Osea și (mc.) Andrei din Creta, siluete în picioare; Osea: SC, 17 oct., par. 1 (col. 143-144); Andrei: 19 oct., par. 7 (col. 151-152); Synax. Selecta, 17 oct. (col. 147-148; Paris 1582); JT, par. 1 (Osea); Bas: Osea, par. 1, p. 119; Andrei, lipsă; cf. 28 nov., par. 1, p. 210 (cu Ștefan Mărturisitorul și Petru); Gračanica, Andrei lipsă (Oxf, fol. 13v (Osea și mai multe decapitări fără nume); la Dečani, doar Osea; MV, par. 1, 2.
- 18 oct. **ИІ ЛДКА ЕУГ|ЛИ|СТ**; 18, (sf. apostol) Luca Evanghelistul, figură în picioare; SC, 18 oct., par. 1 (col. 147-148); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 121 (înmormântarea); Oxf, fol. 13v (adormirea); la Dečani, translarea moaștelor; MV, par. 1.
- 19 oct. **ЅІ ПР(О)Р(О)КЪ ИОИЛЪ| М(Ч)НЬКЪ САДОТЪ| 8АР**; 19, prorocul Ioil (siluetă în picioare), mc. Sadot și Uar⁵⁷; Ioil: SC, 19 oct., par. 1 (col. 149); Sadot, episcop de Seleucia: SC, 19 oct., par. 3 (col. 150); cf. 20 feb., par. 2 (col. 478); Uar: SC, 19 oct., par. 2 (col. 149); JT, par. 1, 2 (Ioil, Uar); Bas: Sadot, par. 1, p. 122; Ioil, par. 3, p. 124; 25 oct. par. 2, p. 138 (Uar și cei șase companioni, zgâriați cu gheare de fier și bătuți cu vergi); Sadot, în Banica și Curzon, la 28 feb.; Oxf, fol. 13v (Ioil și decapitări nenumite); la Dečani, doar Ioil; MV, par. 1, 2, 3.
- 20 oct. **К СТЫ М(Ч)НЬКЪ АРТЕМІЕ**; 20, sf. (mare) mc. Artemie, matur cu barbă scurtă, zdrobit în menghină; SC, 20 oct., par. 1 (col. 151-153); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 126 (Artemie „taumaturgul”, decapitare); în Oxf, fol. 14r (decapitare); Dečani (Artemie ca un bătrân pleșuv, decapitare); MV, par. 1.
- 21 oct. **КА| СТЫ ПР<К>П<О>(Д)<О>ВНЫ| ИЛА|РІУ(Н)**; 21, sf. preacuv. Ilarion (cel Mare), figură în picioare; SC, 21 oct., par. 1 (col. 153-154); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 128 (în rugăciune); Oxf, fol. 14r; Dečani; MV, par. 1.
- 22 oct. **КВ СТЫ АВЕРКІЕ ЕПСК| И ЖІ ВФЕ(С)М**; 22, sf. Averchie episcop (de Hieropolis), și cei șapte (tinere) din Efes; siluete în picioare; Averchie: SC, 22 oct., par. 1 (col. 153-155); cei șapte tineri: SC, 22 oct., par. 2 (col. 155-156); JT, par. 1, 2; Bas, par. 1, p. 129 (Averchie); 23 oct., par. 3, p. 133 (cei 7 tineri, adormiți în peșteră); Oxf, fol. 14r (Averchie, bust; tinerii, adormiți în peșteră); la Dečani, doar Averchie; MV, par. 1, 2.
- 23 oct. **КГ СТЫ АПОСТЛЪ ІАКОВ**; 23, sf. apostol Iacov (fratele Domnului, episcop de Ierusalim), lovit cu o bâță în fața unei biserici; SC, 23 oct., par. 1 (col. 156-157); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 131; cf. Bas-Albano, 30 apr.; Oxf, fol. 14r (bust); Dečani; MV, par. 1.
- 24 oct. **КД СТЫ М(Ч)НЬКЪ АР(Е)ТЕА| И ИЖЕ СЪНИМ**; 24, sf. mc. Areta și cei cu dânsul (din Negran, în Etiopia), 6 sfinți decapitați de un călău; SC, 24 oct., par. 1 (col. 159-161); JT, par. 1; Bas; Oxf, fol. 14v; la Dečani, Foca și Areta, decapitări; MV, par. 1.

⁵² La Mijović, Тарахъ.

⁵³ Detaliu inexistent în hagiografia lor din SC, 12 oct., par. 1.

⁵⁴ La Mijović, Папила.

⁵⁵ Ibidem, Логинъ.

⁵⁶ Ibidem, критски.

⁵⁷ Uar și Sadot lipsesc din Mijović, Menolog.

- 25 oct. [...] ⁵⁸; [sf. mc. Marcian și Martirie, notari în Constantinopol], doi sf. decapitați de un călău; SC, 25 oct., par. 1 (col. 161-162); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 137 (unul înjunghiat în gât, celălalt în așteptare); Oxf, fol. 14v (decapitări); Dečani; MV, par. 1.
- 26 oct. [...] ⁵⁹; [sf. mare mc. Dimitrie], sfântul șezând pe un jilt, împuns cu sulite de un grup de călăi; SC, 26 oct., par. 1 (col. 163-166); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 139 (însulițat într-un edicul); Oxf, fol. 14v (în fața temniței? cuvântând unor oameni); ciclul lui hagiografic, din 7 scene, la fol. 54v-55r; Dečani; MV, par. 1.
- 27 oct. [...] **Икѣ Не** [...] ⁶⁰; [sf.] mc. Ne[stor], decapitare; SC, 27 oct., par. 1 (col. 167-168); JT, par. 1; Bas, 26 oct., par. 3, p. 141; Oxf, fol. 14v; Dečani (împreună cu o figură neidentificată); MV, par. 1.
- 28 oct. [...] **Тере(н)тел** [...] **Неви** [...]; [sf. mc.] Terentie și Neon[ila] (soția sa), două decapitări; SC, 28 oct., par. 1 (col. 169); JT, par. 1; Bas, lipsă; Oxf, fol. 15r; la Dečani, cu sf. Chiriac; MV, par. 2.
- 29 oct. **кѣ сѣла(а)** [...] **и Авраміе**; 29, sf. [mc. Anastasia romana] (decapitare) ⁶¹ și (cuv.) Avramie (figură în picioare); Anastasia: SC, 29 oct., par. 1 (col. 171-174); Avramie: SC, 29 oct., par. 2 (col. 173-175); JT, par. 1, 2; Bas, par. 1, p. 146; cf. 12 oct., par. 3, p. 110 (decapitare); Oxf, fol. 15r (Avramie bust, Anastasia, ucisă cu pietre); la Dečani, doar Avramie; MV, par. 1, 2.
- 30 oct. **л сѣты Зинув(и)е**; 30, sf. (sf. mc.) Zinovie (episcop de Cilicia, și sora sa Zinovia), două decapitări; SC, 30 oct., par. 2 (col. 177-178); JT, par. 1; Bas, 31 oct., par. 1, p. 150 (Zinovie și Zinovia, decapitări); Oxf, fol. 15r; Dečani; MV, par. 1.
31. oct. [...]; mai mulți sfinți decapitați, repictare (apostolii Amplie, Urban și cei cu dâșii?) ⁶².

Noiembrie (pe boltă):

- 1 nov. **ноєврїе л сѣты Козма и Дамїа(н)**; noiembrie 1, sf. Cosma și Damian (din Mesopotamia), figuri în picioare; SC, 1 nov., par. 1 (col. 185); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 152 (Cosma și Damian „cei din Asia”, primind din ceruri vasul cu leacuri); Oxf, fol. 15v (în rugăciune); Dečani; MV, par. 1.
- 2 nov. **в сѣты м(ч)никъ Акіндин и иже с ним**; 2, sf. mc. Achindin și cei cu el (Pigasie, Aftonie, Elpidifor și Anempodist din Persia), 5 martiri înecați într-o fântână; SC, 2 nov., par. 1 (col. 187-190); JT, par. 1 (fără Aftonie); Bas, par. 1, p. 155 (unii decapitați, alții arși sau înecați); Oxf, fol. 15v (mai mulți sfinți, o decapitare); la Dečani, decapitați; MV, par. 1.
- 3 nov. **л сѣты(х) м(ч)никъ Акеψима . Аиѡал[а] Іѡсиф**; 3, sf. (sf.) mc. Achepsima (decapitat), Iosif (spânzurat cu capul în jos) și Aitala (spânzurat cu capul în jos); SC, 3 nov., par. 1 (col. 189-191); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 157 (Achepsima episcopul, decapitat, Iosif și Aitala spânzurați cu capul în jos); Oxf, fol. 15v (o decapitare, doi sfinți spânzurați cu capul în jos); Dečani; MV, par. 1.
- 4/5 nov. ⁶³ **сѣты Галактив[н] и Епистими**; sf. (mc.) Galaction și Epistimia, decapitați ⁶⁴; SC, 5 nov., par. 1 (col. 193-195); JT, 5 nov., par. 1; Bas, 5 nov., par. 1, p. 161; Oxf, 5 nov., fol. 16r; Dečani, 5 nov.; la Markov, 5 nov., mc. Chesarie și Carterie; MV, par. 1.
- 5/4 nov. **сѣты** [...]; sf. [cuv. Ioanichie cel Mare?]; figură în picioare; SC, 4 nov., par. 2 (col. 191-193); JT (4 nov., par. 1); Bas, 3 nov., par. 2, p. 158 (Ioanichie „taumaturgul”); Oxf, 4 nov., fol. 15v; Dečani, 4 nov.; la Markov, 4 nov., Nicandru ep. Mirei, Ermie presbiterul; MV, par. 1.
- 6 nov. [...] **л(а)ник** [...]; [sf. mc. Pavel] Mărturisitorul (patriarhul Constantinopolului), strangulat cu omoforul de un călău; SC, 6 nov., par. 1 (col. 197-198); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 163; Oxf, fol. 16r; Dečani; la Markov, mc. Galaction și Epistimia (cf. 4/5 nov.); MV, par. 1.
- 7 nov. **з сѣты м[....] въ ме[....]** ⁶⁵; 7, sf. (33) [mc.] din Me[litina], grup, decapitați de un călău; SC, 7 nov., par. 1 (col. 199-201); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 166; Oxf, fol. 16r; Budimlja, lipsă (sf. ap. Iason ⁶⁶); la

⁵⁸ Ibidem, ... **марти**...

⁵⁹ Ibidem, **Димитріе**.

⁶⁰ La Mijović: ...**срѣномчникъ Нестврѣ**.

⁶¹ Mijović îi menționează la 29 oct., eronat, pe Zinovie și Zinovia (30 oct.).

⁶² Lipsă din Mijović, *Menolog*.

⁶³ 4 and 5 nov. au fost inversate.

⁶⁴ Conform textului hagiografic, i-au fost tăiate mâinile și picioarele; SC, 5 nov., par. 1.

⁶⁵ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

⁶⁶ Conform lui I. M. Đorđević, D. Vojvodić, *Đurđevi Stupovi*, p. 179. La Mijović, identificare ipotetică a mc. Tesalonicia din Amphipolis.

8 nov. [...] ḡḏ(ḡ); [soborul sf. arhan]gheli (Mihail și Gavriil și al tuturor puterilor cerești), grup de îngeri, cel din centru ține un globus albastru cu chipul lui Emanuel; SC, 8 nov., par. 1 (col. 203-204); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 168 (arh. Mihail cu labarum și demoni căzuți în iad); Târnovo; Oxf, fol. 16r (doi arhangheli cu globus); Budimlja; la Dečani, soborul sf. arh. Mihail; MV, par. 1.

9 nov. ⲥ ⲥⲧⲁ | Ⲙ(ⲁ)ⲧⲣⲟⲛⲁ; sf. (cuv.) 9, Matrona (din Perga Pamfiliei), figură în picioare; SC, 9 nov., par. 1 (col. 203-205); JT, par. 2; Bas, 8 nov., par. 2, p. 169; Târnovo; Oxf, fol. 16v; Budimlja, împreună cu mc. Alexandru din Tesalonic, cuv. Antonie din Siria și Ioan Colovul⁶⁷; la Dečani, împreună cu Onisifor și Porfirie (v. 10 nov.); MV, par. 2 (par. 1, Onisifor și Porfirie).

10 nov. ⲓ ⲥⲧⲩ(χ) Ⲙ(ϥ)ⲛⲕⲩ Ⲑⲛⲓⲥⲓⲑⲟ(ρ) | Ⲡⲓⲣⲑⲓⲣⲓⲉ ⲛ Ⲑⲣⲉⲥⲧⲩ;⁶⁸ 10, sf. mc. Onisifor, Pofirie și Orest, goi, trași de cai; Onisifor și Pofirie: SC, 9 nov., par. 2 (col. 205); Oreste: SC, 10 nov., par. 2 (col. 210), JT (Onisifor și Porfirie la 9 nov., par. 1; Orest la 10 nov., par. 4); Bas, doar Orest, 9 nov., par. 3, p. 172; Oxf, fol. 16v (doar Orest în inscripție, dar apare și un alt mc. decapitat); Budimlja, lipsă (ap. Olimp, Erast, Cvart, Irodion, Sopsipatru, Terciu)⁶⁹; la Dečani, numai Orest; MV, par. 2 (Orest); v. 9 nov., par. 1 (Onisifor și Porfirie).

11 nov. ⲁⲓ ⲥⲧⲩ(χ) Ⲙ(ϥ)ⲛⲕⲩ Ⲙⲓⲛⲓ ⲛ ⲑⲓⲕⲧⲟⲣⲁ ⲛ ⲑⲓⲕⲉⲛⲧⲓⲁ; 11, sf. mc. Mina (decapitat) și Victor (decapitat) și Vincentie (îneștmântat ca diacon, în închisoare); SC, 11 nov., par. 1 (col. 211-214 – ca un grup); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 174 (decapitați, și Ștefanida, legată de doi copaci); Oxf, fol. 16v (decapitări); Budimlja⁷⁰; la Dečani, împreună cu Martin de Tours și Teodor Studitul (cf. Bas, 11 nov., par. 2 și 12 nov., par. 1, pp. 175-176); la Markov, mc. Mina și ap. Irodion; MV, par. 1.

12 nov. ⲑⲓ ⲥⲧⲩ ⲓⲱⲛⲑⲩ [...] ⲓⲗⲟⲥⲧⲓⲑⲓⲛⲓ (ⲛ) ⲡⲣ<ⲧ>ⲡ<ⲟ>(ⲁ)<ⲟ>ⲑⲛⲑⲩ ⲛⲓ(ⲁ); 12, sf. (ierarh) Ioan [Mi]lostivul și cuv. Nil (din Ancira), siluete în picioare; Ioan: SC, 12 nov., par. 1 (col. 215-217); Nil: SC, 12 nov., par. 2 (col. 217); JT, par. 1 (Ioan); 10 nov., par. 1 (Nil); Bas, Ioan Milostivul, par. 2, p. 177; Nil, lipsă; Oxf, fol. 16v (Ioan Milostivul și doi cuvioși nenumiți); la Dečani, doar sf. Ioan; MV, par. 1, 2.

13 nov. ⲑⲓ ⲥⲧⲩ ⲉⲡ[...] ⲓⲗⲁⲧⲟⲩⲥⲧⲧ; 13, sf. ep[iscop Ioan] Gură de Aur, aducerea moaștelor sale la Constantinopol pe mare, din Pont; SC, 13 nov., par. 1 (col. 217-30); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 178 („pomenirea exilului sf. Ioan Gură de Aur”); cf. 27 ian, par. 3, p. 353 (aducerea moaștelor); Oxf, fol. 17r (sf. Ioan bust); la Dečani, sf. Ioan, figură în picioare; MV, par. 1.

14 nov. ⲁⲓ ⲥⲧⲩ ⲁⲡ(ϥ)ⲗⲩ Ⲡ[...] ; 14, sf. apostol F[ilip], crucificat cu capul în jos; SC, 14 nov., par. 1 (col. 221-223); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 182 (pironit pe lemn cu capul în jos); Oxf, fol. 17r (crucificat cu capul în jos); Dečani; MV, par. 1.

15 nov. ⲉⲓ ⲥⲧⲩ(χ) Ⲙ(ϥ)ⲛⲕⲩ <Gurie> ⲛ ⲥⲧⲩ | ⲁⲑⲓⲑ ⲛ ⲑⲁⲙⲟⲛⲁ; 15, sf. mc. <Gurie> și sf. Aviv și Samona; Gurie și Samona decapitați, iar Aviv, îneștmântat ca diacon, ars în foc; SC, 15 nov., par. 1 (col. 225-226); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 183: Gurie, Samona decapitați, Aviv ars în foc; Aviv, și la 2 dec., par. 3, p. 220 (ca diacon, as în foc); Oxf, fol. 17r (decapitări); Dečani; MV, par. 1.

16 nov. [...] Ⲙⲁⲟⲉ[ⲛ] | [...] ⲗⲓⲥⲧ; [sf. apostol] Matei [evanghe]listul, ars în foc; SC, 16 nov., par. 1 (col. 227-230); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 186 (înmormântarea); Oxf, fol. 17r; Dečani; MV, par. 1.

17 nov. ⲕⲓ [...] ; 17, [sf. ierarh Grigore făcătorul de minuni, episcop de Neocezarea?], ierarh în picioare, ținând evanghelia; SC, 17 nov., par. 1 (col. 229-234); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 188; Oxf, fol. 17v; Dečani; MV, par. 1.

18 nov. ⲛⲓ ⲥⲧⲩ ⲗⲓⲛⲓ(κ) | ⲣⲟⲙⲁⲛ; 18, sf. mc. (Platon, decapitat, și) Roman (în închisoare)⁷¹; Platon: SC, 18 nov., par. 1 (col. 233-235); Roman: SC, 18 oct., par. 2 (col. 235); JT, par. 1, 2; Bas: Platon, par. 1; Roman, p. 2, pp. 189-190; Oxf, fol. 17v (decapitări); Dečani; MV, par. 1, 2.

19 nov. ⲑⲓ [...] | ⲛ ⲗⲓⲛⲓⲕ ⲑⲁⲣⲗ[...] ⁷²; 19, [prorocul Avdie] (figură în picioare) și mc. Varl[aam] (ars în foc)⁷³; Avdie: SC, 19 nov., par. 1 (col. 235-236); Varlaam: 19 nov., par. 2 (col. 236-237); JT, par. 1, 2; Bas:

⁷³ Idem.

- Avdie, par. 2, p. 192; Varlaam, 16 nov., par. 2, p. 187; Oxf, fol. 14v (Avdie și decapitări nenumite); Dečani, lipsă; MV, par. 1, 2.
- 20 nov. **сѣѣ Григоріе [и] Прокл[ъ]**⁷⁴; sf. (cuv.) Grigorie (Decapolitul, cu omofor) și (sf. ierarh) Proclu (arhiepiscop de Constantinopol), siluete în picioare; Grigore: SC, 20 nov., par. 1 (col. 239-240); Proclu: SC, 20 nov., par. 2 (col. 240, împreună cu Maximian, Anatolie și Ghenadie); JT, par. 3, 2; Bas: Grigore, par. 5, p. 197, Proclu, lipsă la 20 nov. (cf. 24 oct., par. 2, p. 136, pe catafalc); Oxf, fol. 17v; Proclu, lipsă la Dečani; MV, par. 1, 2.
- 21 nov. [...] **сѣѣ [...]** **В[ъ]**; [intrarea] Maicii Domnului [în biserică]; SC, 21 nov., par. 1 (col. 243-244); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 198; Oxf, fol. 18r; Dečani; MV, par. 1.
- 22 nov. **сѣѣ [...]** [...] **ил[...]**; sf. [mc. Valerian, Tiburtie, Cec]il[ia] și alții cu ei?, șase decapitări, una pare să fie o femeie⁷⁵; SC, 22 nov., par. 1 (col. 243-245); JT, lipsă (ap. Filimon); Bas, 24 nov., par. 1, p. 201 (trei decapitări); Oxf, lipsă (Filimon și companionii săi); la Dečani, cu ap. Filimon; MV, par. 1.
- 23 nov. [...]; [sf. ierarhi Amfilohie, episcop de Iconiu, și Grigore, episcopul Acragandelor?], doi episcopi, figuri în picioare⁷⁶; Amfilohie: SC, 23 nov., par. 2 (col. 248-250); Grigore: SC, 24 nov., par. 1 (col. 251-253); Synax. Selecta, 23 nov. (col. 249-252: MV); JT, par. 1, 2; Bas: Grigore, la 24 nov, par. 3, p. 203; Amfilohie, lipsă la 23 nov. (cf. 19 oct., par. 2, p. 123); Oxf, fol. 18r; la Dečani, numai Amfilohie; la Markov, Grigore, la 24 nov.; MV, par. 1, 2.
- 24 nov. **кѣ сѣѣ Меркѣріе** **сѣѣ Катеріна**; 24, sf. (mare mc.) Mercurie, sf. (mare mc.) Ecaterina; reprezentată numai Ecaterina, cu coroană, decapitare; Ecaterina: SC, 24 nov., par. 2 (col. 253-254); Synax. Selecta, 24 nov. (Paris 1590, col. 253-254); Mercurie: SC, 26 nov., par. 2 (col. 258-259); 25 nov. (col. 255-258); JT, par. 1, 2; Bas: Mercurie, 25 nov., par. 3, p. 206, Ecaterina, par. 4, p. 207; Oxf, fol. 18r (ambii conform inscripției, dar în scenă apar două decapitări de bărbați); la Dečani, numai Ecaterina; la Markov, Mercurie la 26 nov.; Ecaterina lipsă; MV, 25 nov., par. 1 (Ecaterina); 26 nov., par. 2 (Mercurie).
- 25 nov. **кѣ сѣѣ [...]** **Петр[ъ]** [...] **ил[...]**; 25, sf. [sf. mc. Clement, episcopul Romei] (înecat) [și] Petru, [episcop de Alexandria] (decapitat)⁷⁷; Clement: SC, 25 nov., par. 1 (col. 255-256); Petru: SC, 25 nov., par. 2 (col. 256-258); JT, par. 1, 2; Bas: Clement par. 1, p. 204 (aducerea moaștelor pe mare); Petru, par. 2, p. 205 (decapitat în timp ce are viziunea lui Iisus Emanuel); Oxf, fol. 18v (Clement bust, Petru decapitat); Dečani; MV, 24 nov., par. 1, 2.
- 26 nov. [...]; [sf. cuv. Alipie Stâlpnicul]⁷⁸, bust, pe o coloană, repictare; SC, 26 nov., par. 1 (col. 257-258); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 208; Oxf, fol. 18v; la Dečani, sf. mare mc. Gheorghe, cuv. Alipie și sf. mare mc. Mercurie.
- 27 nov. [...]; [sf. mare mc. Iacov Persul?], decapitat, repictare⁷⁹; SC, 27 nov., par. 1 (col. 259-260); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 209; Oxf, fol. 187 (tăiat bucăți); Dečani; MV, par. 1.
- 28 nov. **кѣ сѣѣ ѿнѣѣ Гте[...]** **и сѣ [...]**; 28, sf. mc. Ște[fan] (cel Nou) și [...]? Ștefan, ținând la piept o icoană, tras de un cal⁸⁰, scenă parțial repictată; JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 210 (Ștefan cel Nou, Petru și Andrei⁸¹, bătuți cu vergi); Ștefan și în par. 2, p. 211 („Ștefan cel Nou, care pentru sfintele icoane a mărturisit”, doi cuvioși bătuși cu vergi); Oxf, fol. 18v (decapitat și înmormântat); la Dečani, tras cu corzi și bătut cu băte; MV, par. 1.
- 29 nov. [...]; ?, decapitare, scenă repictată.
- 30 nov. [...] **апостоль Андрей**; [sf.] apostol Andrei (cel dintâi chemat), spânzurat cu capul în jos, parțial repictat⁸²; SC, 30 nov., par. 1 (col. 265-266); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 215 (crucificat); Oxf, fol. 19r (crucificat cu capul în jos); la Dečani, crucificat între doi copaci; MV, par. 1.

Decembrie (peretele de est, timpanul):

- 1 dec. **декемвриѣ ѿ пррѣѣ Наум**; decembrie 1, prorocul Naum, siluetă în picioare; SC, 1 dec., par. 1 (col. 269); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 216; Oxf, fol. 19r; Dečani; MV, par. 1.

⁷⁴ Idem.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Idem.

⁷⁷ Drewer, *Calendar* menționează greșit două decapitări.

⁷⁸ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Legat la pământ și lovit cu băte și pietre, în SC, 28 nov., par. 1. Lipsă din Mijović, *Menolog*.

⁸¹ Sf. mc. Andrei din Creta? Cf. *supra*, 17 oct. La Mijović, Andrei apostolul.

⁸² Mijović l-a identificat ipotetic la 28 nov. Lipsă la 30 nov.

- 2 dec. **ѿ прѣкъ ѿвакѣ(м)**; 2, prorocul Avacum, siluetă în picioare; SC, 2 dec., par. 1 (col. 271-273); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 219; Oxf, fol. 19r; la Dečani, împreună cu Ioan Damaschinul; MV, par. 1.
- 3 dec. **ѿ прѣкъ софолііе**; 3, prorocul Sofonie, siluetă în picioare; SC, 3 dec., par. 1 (col. 275); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 222; Oxf, fol. 19r; Dečani; MV, par. 1.
- 4 dec. **сѣ мнцы | Варвара | и ѿва(н) | Дамаски(н)**; sf. mc. Varvara (decapitată) și Ioan Damaschin (siluetă în picioare); Varvara: SC, 4 dec., par. 1 (col. 277-278); Ioan: 2 dec., par. 2 (col. 278-279); JT, par. 1, 2; Bas: Varvara, p. 1, p. 224; Ioan, lipsă la 4 dec.; cf. 29 nov., par. 1, p. 213 (Ioan Damaschinul și Cosma al Maiumei scriind cântări); Oxf, fol. 19v; la Dečani, numai Varvara; MV, par. 1, 2.
- 5 dec. **сѣ мнцы | Сав(а)**;⁸³ sf. (cuv.) Sava (cel Sfințit), siluetă în picioare; SC, 5 dec., par. 1 (col. 281-282); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 1; Oxf, fol. 19v; Dečani; MV, par. 1.
- 6 dec. **сѣ мнцы Николае**; 6, sf. Nicolae (arhiepiscop de Mira), ierarh, siluetă în picioare; SC, 6 dec., par. 1 (col. 281-284); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 226; Oxf, fol. 20r; la Dečani, împreună cu sf. Sava; MV, par. 1.
- 7 dec. **сѣ мнцы Амвр(о)лііе**; 7, sf. (ierarh) Ambrozie (episcop al Milanului), ierarh, siluetă în picioare; SC, 7 dec., par. 1 (col. 283-284); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 227; Oxf, fol. 20r; Dečani; MV, par. 1.
- 8 dec. **и прѣ | под <о> быны Пат(а)лііе**; 8, preacuv. Patapie, siluetă în picioare; SC, 8 dec., par. 1 (col. 287); JT, par. 1; Bas, 9 dec., par. 4, p. 232; Oxf, fol. 20r; la Dečani, împreună cu Sf. Ambrozie; MV, par. 1.
- 9 dec. **за <ча> тіе сѣ мнцы | Янины**; Zămislirea (Născătoarei de Dumnezeu) de către sf. Ana, întâlnirea de la Poarta de Aur; SC, 9 dec., par. 1 (col. 289-291); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 229; Oxf, fol. 20r; Dečani; MV, par. 1.
- 10 dec. **сѣ мнцы м(ч)ники | Мины | Ермог(и) | и Еуграф(и)**; 10, sf. mc. Mina, Ermoghen și Eugraf, unul înjunghiat de un călău, alți doi căzuți la pământ; SC, 10 dec., par. 1 (col. 293-294); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 234; Oxf, fol. 20v (unul crucificat, doi decapitați); la Dečani, tăiați bucăți; MV, par. 1.
- 11 dec. [...]; cuv. Daniil Stâlplnicul, bust, pe o coloană; SC, 11 dec., par. 1 (col. 299-300); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 237; Oxf, fol. 20v; Dečani; MV, par. 1.
- 12 dec. [...]**донь**; [sf. ierarh Spiri]don (episcop de Trimitunda), ierarh, siluetă în picioare; SC, 12 dec., par. 1 (col. 303); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 239; Oxf, fol. 20v; Dečani; MV, par. 1.
- 13 dec. **сѣ мнцы м(ч)ники | ... | и иже сънимь**; 13, sf. mc. [Eustratie?] și cei împreună cu el (Auxentie, Evghenie, Mardarie și Orest), unul într-un cuptor aprins, altul decapitat, altul împuns cu sulite, un altul bătut cu o bâtă, ultimul, ars pe un grătar; SC, 13 dec., par. 1 (col. 305-306); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 241; Oxf, fol. 20v (unul spânzurat cu capul în jos, altul în fantână, altul decapitat, unul ars pe grătar, o decapitare); Dečani; MV, par. 1.
- 14 dec. **сѣ мнцы м(ч)ники | Оирьск | и иже сѣ мнцы**; 14, sf. mc. Tirs (înecat într-o fântână) și cei cu el (trei sf. decapitați); SC, 14 dec., par. 1 (col. 305-307, cu Leuciu și Calinic); JT, par. 1 (cu Leuciu, Filimon, Apolonie, Arian); Bas, par. 1, p. 243 (cu Leuciu, decapitări); Oxf, fol. 21r (decapitări); la Dečani, Tirs, Leuciu, Calinic, Filimon și Apolonie; MV, par. 1.
- 15 dec. **сѣ мнцы сцен(ч)ники | Елеу(о)еріе**; 15, sf. sf. mc. Elefterie (episcop Iliriei), ierarh, decapitare; SC, 15 dec., par. 1 (col. 307-310); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 246; Oxf, fol. 21r; Dečani; MV, par. 1.
- 16 dec. **прор(о)къ Аг(г)еи**; prorocul Agheu, siluetă în picioare⁸⁴; SC, 16 dec., par. 1 (col. 313); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 248; Oxf, fol. 21r; Dečani; MV, par. 1.
- Не(а) сѣ мнцы прѣвѣць**;⁸⁵ Duminica sfinților strămoși (ai lui Hristos), drepti patriarhi ai Vechiului Testament, siluete în picioare, ca ilustrație pentru Duminica sf. Părinți; SC, ambele Duminici, la 16 dec., par. 1 (col. 315-318); Vat 1156, fol. 273r; CT, ambele, la 16 dec.; JT, Duminica sf. Strămoși, 13 dec./sf. Părinți, 19 dec.; ST, Duminica sf. Părinți, 17 dec.; Bas, ambele la 16 dec. par. 4, p. 250 (ilustrați Avraam, Isaac și Iacov); Ostromir, Duminica sf. Strămoși, 13 dec./sf. Părinți, 19 dec.; Savvina Kniga, ambele, 22 dec.; Dečani-Crkolez, ambele, 18 dec.; Palauzov și Draganov, Duminica sf. Părinți, 16 dec.; Curzon, Duminica sf. Strămoși, 6 dec./sf. Părinți, 22 decembrie; Apostolul de la Ohrida, Duminica sf. Părinți, 19 dec.; Eklogadion, „sf. părinți Avraam, Isaac și Iacov”, 17 dec.; Oxf, lipsă; MV, 19 dec., par. 7 („duminica dinaintea Nașterii Domnului”).

⁸³ La Mijović, *Савва*.

⁸⁴ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

⁸⁵ Idem. Scena lipsește din alte ansambluri murale cunoscute.

- Ianuarie (peretele de sud)⁸⁹:

9 ian. [...]; [sf. mc. Polieuct], sfântul în picioare, un călău ridică sabia; SC, 9 ian., par. 1 (col. 379); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 302; Oxf, fol. 24r; la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1.

⁸⁶ *Idem.*

87 Idem.

⁸⁸ Tăiată cu sabia, în SC, 30 dec., par. 1.

137

381 – Gr. Nyssa), par. 2 (col. 383-384 – Dometian); JT, par. 1, 2, 3; Bas: Grigore, par. 1, p. 305; Dometian, par. 2, p. 306 (înmormântarea); Marcian, par. 3, p. 307; în Oxf, fol. 24v (toți trei, în jurul unei biserici); la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1, 2, 3.

[scenele de la 11 la 27 ian. s-au pierdut]

28 ian. [...]; [sf. cuv. Efrem Sirul], siluetă în picioare, SC, 28 ian., par. 1 (col. 429); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 354 (pe catafalc); Oxf, fol. 26v (adormirea sf. Efrem); Dečani; MV, par. 1.

29 ian. [...], [sf. mc. Sarvil preotul⁹⁰ și sora sa Vevea, din Edessa?], decapitați de doi călăi; SC, 29 ian., par. 4 (col. 432)⁹¹; JT, lipsă (aducerea moaștelor sf. Ignatie Teoforul); cf. 5 aug., par. 3; Bas, par. 2, p. 256 (decapitați cu fierăstrăul); cf. 5 sep., par. 3, p. 16; Oxf, fol. 26v (aducerea moaștelor sf. Ignatie Teoforul și două decapitări nenumite); la Treskavac, lipsă (sf. ev. Ioan Teologul); Dečani, lipsă (sf. Ignatie Teoforul); MV, par. 4.

30. ian. [...]; [sf. sf. mc. Ipolit, episcopul Romei], ierarh, înecat în mare; SC, 30 ian., par. 1 (col. 431-434, și cei împreună cu el); JT, par. 1; Bas, 29 ian., par. 3, p. 357; Oxf, fol. 27r (Ipolit bust, un mc. și o mc. înecați); la Treskavac, lipsă (cuv Zinon ascetul); la Dečani, cu sf. Censorin (?); MV, par.

31 ian. [...]**никы** [...] и **ѿ<а>(и)**; [sf.] mc. [Chir] și Ioan, siluete în picioare; SC; 31 ian., par. 1 (col. 433-436); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 360; Oxf, fol. 27r; Dečani; MV, par. 1.

Februarie (peretele de vest):

1 feb. [...]**нь февра(р) стѣы Трифоновъ**; [întâi] februarie, sf. (mc.) Trifon, decapitare; SC, 1 feb., par. 1 (col. 437); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 363; Oxf, fol. 27r; Dečani; MV, par. 1.

2 feb. **въ стрѣтєніе**; 2, Întâmpinarea (Domnului), în scenă apapre și prorocița Ana; SC, 2 feb., par. 1 (col. 439-440); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 365; Oxf, fol. 27v; scenă în plină pagină la fol. 2v; Dečani; MV, par. 1.

3 feb. **ѿ стѣы Симеонъ в(с)ѣр :прїемѣ(цѣ)**; 3, sf. (și dreptul) Simeon Primitorul de Dumnezeu, siluetă în picioare, citind din Scriptură; SC, 3 feb., par. 1 (col. 439-440); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. (cu prorocița Ana); Oxf, fol. 27v (Simeon și prorocița Ana, busturi); Dečani; MV, par. 1.

4 feb. **ѿ стѣы Исїдѣ(р)**; 4, sf. (cuv.) Isidor (Pelusiotul), siluetă în picioare; SC, 4 feb., par. 1 (col. 441-443); JT, par. 1; Bas, par. 3, p. 371 (în rugăciune); Oxf, fol. 24v; Dečani; MV, par. 1.

5 feb. **ѿ стѣа Агати**; 5, sf. (mc.) Agata ca monahie, cu sânii îi sunt tăiați de un călău; SC, 5 feb., par. 1 (col. 445); JT, par. 1; în Bas, par. 1, p. 373 (în închisoare și legată la stâlp, jupuindu-se pieptul); Oxf, fol. 24v (singura menționată în inscripție, dar neilustrată); lipsă la Dečani (mc. Avramie preotul; cf. Bas, 4 feb., p. 4, p. 372); MV, par. 1.

6 feb. **ѿ стѣы Вѣкѣ(л)**; 6, sf. (sf. mc.) Vucol (episcopul Smirnei), siluetă în picioare, fără însemne de episcop; SC, 6 feb., par. 1 (col. 445); JT, par. 1; Bas, par. 5, p. 378; Oxf, fol. 28r; Dečani; MV, par. 1.

7 feb. **ѿ стѣы Парѣніе и Лѣка**; 7, sf. (sf. mc.) Partenie (episcop al Lampsacului) și (cuv.) Luca (Stiritul, din Elada), siluete în picioare, Partenie, ca ierarh; Partenie: SC, 7 feb., par. 1 (col. 447-449); Luca: par. 2 (col. 449-450); JT, par. 1, 2; Bas: Partenie, par. 2, p. 380; Luca, lipsă; Oxf, zi lipsă⁹²; Dečani, lipsă (mc. Teodor Stratilat); MV, par. 1, 1.

8 feb. **ѿ стѣы Ѳеѡ(д)ѡръ Гѣра|ти|лат**; 8, sf. (mare mc.) Teodor Stratilat decapitare; SC, 8 feb., par. 2 (col. 451-453); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 383 (sf. în picioare); Oxf, zi lipsă; la Dečani, la 7 feb. (la 8, prorocul Zaharia); MV, par. 1.

9 feb. **ѿ стѣы м(ч)кѣ [...]**⁹³; 9, sf. mc. [Nichifor, Tecla?], o decapitare; SC, 9 feb., par. 1 (col. 453); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 387; Oxf, zi lipsă; Dečani; MV, par. 1.

10 feb. **ѿ стѣы м(ч)кѣ Хар(а)лам|піе**; 10, sf. mc. Haralambie, jupuit de piele; SC, 10 feb., par. 1 (col. 455); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 389 (Haralambie, Porfirie and Dauct și trei femei, decapitați); Oxf, zi lipsă; Dečani; MV, par. 1.

11 feb. **ѿ стѣы цїпїном(ч)кѣ Власї|е**; 11, sf. sf. mc. Vlasie (episcopul Sevastei), crucificat⁹⁴; SC, 11 feb., par. 1 (col. 457); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 390; Oxf, zi lipsă; Dečani; MV, par. 1.

⁹⁰ Vezi și *infra*, 4 aug., sf. mc. Tatuil.

⁹¹ Astăzi, comemorați în *Min.* la 4 sept.

⁹² Scenele dintre 6 și 20 feb. lipsesc din manuscris.

⁹³ La Mijović, *Menolog*, **ѿ стѣы м(ч)никѣ и м(ч)ницѣ Ѳеклы и дѡѡжїнїе**; Drewer, *Calendar*, decapitarea sf. mc. Tecla și a celor cu ea.

⁹⁴ Decapitat, în textul hagiografic; SC, 11 feb., par. 1.

- 12 feb. **ВІ СТЫ Ме|ле|тіе**; 12, sf. (ierarh) Meletie (arhiepiscopul Antiohiei), ierarh, siluetă în picioare; SC, 12 feb., par. 2 (col. 459-460); JT, par. 1; Bas, lipsă; cf. Bas-Albano, 24 aug.; Oxf, zi lipsă; la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1.
- 13 feb. **ГІ СТЫ Мар|тін|іань**; 13, sf. (cuv.) Martinian, siluetă în picioare; SC, 13 feb., par. 1 (col. 461-462); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 395 (în rugăciune); Oxf, zi lipsă; Dečani, lipsă (Evloghie al Alexandriei?); MV, par. 1.
- 14 feb. **ДІ [...]**; 14, [sf. cuv. Auxentie], siluetă în picioare; SC, 14 feb., par. 1 (col. 465); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 399; Oxf, zi lipsă; la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1.
- 15 feb. **ЕІ СТЫ ап|с|ль Он|сі|мь**; 15, sf. ap. Onisim (din cei 70), ucis cu o piatră de un călău; SC, 15 feb., par. 1 (col. 465-467); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 401 (bătut cu băte); Oxf, zi lipsă; la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1.
- 16 feb. **ЖІ СТЫ Пам|фі|ль и др|ж|ны| его**; 16, sf. Pamfil și companionii săi, decapitați; SC, 16 feb., par. 1 (col. 467-468); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 404 (Pamfil, Valent și cei cu dâșii, decapitări); Oxf, zi lipsă; Dečani, lipsă (sf. 12 mucenici din Cezareea Palestinei); MV, par. 1.
- 17 feb. **ЖІ Θεω|α|ωρ|ы Ті|ρ|ων|ь**; 17, (sf. mare mc.) Teodor Tiron, într-un cuptor aprins; SC, 17 feb., par. 1 (col. 469); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 407; Oxf, zi lipsă; la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1.
- 18 feb. **ИІ СТЫ Ле|он|ті|е⁹⁵**; 18, sf. Leon (cel Mare, papa Romei), ierarh, siluetă în picioare; SC, 18 feb., par. 1 (col. 471-472); JT, par. 1; Bas, par. 2, p. 412; Oxf, zi lipsă; Dečani; MV, par. 1.
- 19 feb. **ЖІ СТЫ Ар|хі|п|нь и Ап|фі|а**; 19, sf. Arhip (apostolul) și Apfia, îngropați de vii⁹⁶; SC, 20 feb., par. 1 (col. 475-478 – împreună cu Filimon); JT par. 1 (Arhip); 22 nov., par. 1 (Filimon); Bas, lipsă; cf. 23 nov., par. 1, p. 200 (Filimon, bătut, și Arhip, îngropat); în Oxf, ilustrație lipsă; lipsesc la Dečani (mc. Maxim, Teodot și alții; pentru Arhip, v. 20 feb.); MV, par. 1 (Arhip); 22 nov., par. 2 (Filimon, Arhip, Apfia).
- 20 feb. **К СТЫ Ль|въ**; 20, sf. (ierarh) Leon (episcopul Cataniei), siluetă în picioare, în hiton și himation, fără însemne episopale; SC, 21 feb., par. 2 (col. 479-480); Synax. selecta 20 feb. (col. 477-478); JT, par. 1; Bas, par. 3, p. 416; Oxf, zi lipsă; lipsește la Dečani (Arhip și 128 martiri); MV, par. 1.
- 21 feb. **КІ СТЫ Тим|ѡ|фе|и и Еу|ста|сі|е**; 21, sf. Timotei (de Symbola) și Eustatie (arhiepiscopul Antiohiei), siluete în picioare, Eustatie, ierarh; Timotei: SC, 21 feb., par. 1 (col. 479) SC, Eustatie: 21 feb., par. 3 (col. 480-481); JT, par. 1, 2; Bas, lipsă; Eustatie, cf. Bas-Albano, 23 aug.; Oxf, fol. 28r; la Dečani, împreună cu Zaharia; MV, par. 1.
- 22 feb. **КВ ВБР|К|ТЕНІЕ МВ|ЩЕМЫ СТЫ(Х) м|ч|ны| иже въ Еу|гені|ев|ѣ**; 22, aflarea moaștelor sf. mucenici din Evghenia, moaștele a patru sfinți într-un sarcofag, trei bărbați înveștmântați în alb se apleacă asupra lor; SC, 22 feb., par. 1 (col. 483); JT, par. 1; Bas, lipsă; Oxf, fol. 28r (inscripția indică aflarea moaștelor, dar scena reprezintă o decapitare de ierarh); Dečani; MV, par. 1.
- 23 feb. **КГ СТЫ Поли|кар|п**; 23, sf. Policarp (episcopul Smirnei), ars în foc; SC, 23 feb., par. 1 (col. 485); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 419; Oxf, fol. 28r (decapitare); Dečani; MV, par. 1.
- 24 feb. **КД ВБР|К|ТЕНІЕ ЧСТН|Ы|А ГЛАВЫ СТГО Іѡ|ан|а пр|д|ча**; 24, aflarea cinstului cap al sf. Ioan Înaintemergătorul, doi călugări sapă groapa unde este găsit vasul cu capul sfântului; SC, 24 feb., par. 1 (col. 485-487); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 420; Oxf, fol. 28r; Dečani; MV, par. 1.
- 25 feb. **КЕ СТЫ Тарасі|е**; 25, sf. Tarasie (patriarhul Constantinopolului), ierarh în saccos, în picioare, cu evanghelie; SC, 25 feb., par. 1 (col. 487-488); JT, par. 1; în Oxf, bust; Bas, par. 2, p. 423; la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1.
- 26 feb. **КС СТА Фот|ин|и**; 26, sf. (mc.) Fotini (și fiii ei), Fotini cu acoperământ alb pe cap, un sf. bărbat tânăr (Victor?) și trei copii, siluete în picioare ținând cruci de martir; lipsă din SC la Feb. 26; cf. 20 mar., par. 2 (cols. 549-552); Synax. Selecta, 26 feb. (col. 491-492: Paris 1582; și la 28 feb., col. 495-496, împreună cu Photos, Photi și Victor); JT, lipsă; Bas, lipsă; Spasskij 1295; Oxf, lipsă (inscripția îl pomenește pe Porfirie al Gazei; în scenă apar trei busturi, două de ierarhi și unul al unui sf. cuv.); la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 2 (cu surorile sale Photos și Photi).
- 27 feb. **КЖ СТЫ Пр|к|опі|е Де|ка|по|ли|т**; 27, sf. (cuv.) Procopie Decapolitul, siluetă în picioare; SC, 27 feb., par. 1 (col. 491-492); JT, par. 1; Bas, par. 1, p. 426 (Procopie și Vasile „mărturisitori”); Oxf, fol. 28v (în inscripție numai Procopie; apar trei busturi de cuvioși); la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1.

⁹⁵ De la gen. gr. Λέωντος (cf. JT, Bas, SC etc.).

⁹⁶ Filimon și Apfia, torturați, iar Arhip, îngropat și ucis cu pietre, conform SC, 20 feb., par. 1.

- 28 feb. **ѿ сѣ Вас'їїѣ исповѣ(д)ѣ<ник>**; 28, sf. (cuv.) Vasile Mărturisitorul (Decapolitul), siluetă în picioare; SC, 28 feb., par. 1 (col. 493); JT, par. 1; Bas, v. 27 feb.; Oxf, fol. 28v (inscripția îl menționează pe Vasile Mărturisitorul, dar este ilustrată o crucificare de tânăr); la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1.
- 29 feb. **ѿ сѣ Ка|сі|ань**; 29, sf. (cuv.) Casian, tânăr în hiton și himation, siluetă în picioare; SC, 28 feb., par. 7 (col. 495); JT, par. 1; Bas, lipsă; Oxf, lipsă; la Dečani, scenă pierdută; MV, lipsă.

Martie (peretele nordic) – *pictură pierdută*

Aprilie (peretele estic):

- 1 apr. *scenă pierdută*.
- 2 apr. [...]; [cuv. Tit, făcătorul de minuni?], siluetă în picioare⁹⁷; SC, 2 apr., par. 1 (col. 579); JT, par. 1; Bas-Albano, lipsă; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 34r; Dečani; MV, par. 1.
- 3 apr. [...]; [cuv. Nichita mărturisitorul?], siluetă în picioare⁹⁸; SC, 3 apr., par. 1 (col. 581); JT, par. 1 ('Nichifor'); Bas-Albano, par. 3; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 34r; la Dečani, în 4 apr. (la 3, sf. Agape); MV, par. 1.
- 4 apr. [...]; [cuv. Iosif Imnograful?], siluetă în picioare⁹⁹; în SC, la 3 apr., par. 2 (col. 581-584); JT, par. 2; Bas-Albano, 3 apr., par. 4; Coislin 223, 3 apr., par. 2; Oxf, fol. 34r; lipsă la Dečani (cuv. Nichita); MV, 3 apr., par. 2.
- 5 apr. [...]; [sf. mc. Agatopod diaconul și Teodul citețul], doi bărbați înecați în mare; SC, 4 apr., par. 1 (col. 583-586); Synax. Selecta, 5 apr. (col. 585-586: Paris 1589; Vindobonensis 300); JT, par. 1; Bas-Albano, 4 apr., par. 1; Coislin 223, 4 apr., par. 1; Gračanica, lipsă (mc. Teodora din Tesalonic și companionii); Oxf, fol. 34v; Treskavac, lipsă (Teodora din Tesalonic); Dečani; MV, 4 apr., par. 1.
- 6 apr. [...]; [sf. ierarh Eutihie, patriarhul Constantinopolului], ierarh, siluetă în picioare; SC, 6 apr., par. 1 (col. 587-590); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 34v (Eutihie orant, în cetate); Dečani; MV, par. 1.
- 7 apr. [...]; ?, un călugăr cu rotulus în mână, siluetă în picioare¹⁰⁰.
- 8 apr. [...]; [sf. apostol Irodion și companionii săi], decapitarea de către un călău a unui grup mare de mucenici, un diacon în închisoare; SC, 8 apr., par. 1 (col. 591-592: Irodion, Agav și Ruf); JT, par. 1 (Irodion, Agav, Ruf, Asincrit, Flegon, Ermis, Epafra); Bas-Albano, lipsă; în Coislin 223, par. 1 (Irodion, Agav, Flegon și alții); Oxf, fol. 35r (Irodion în inscripție, patru episcopi și un tânăr în imagine); Dečani; MV, par. 1.
- 9 apr. [...]; [sf. mc. Eupsihie din Cezareea], decapitat; SC, Apr. 9, par. 1 (col. 593); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 3; cf. Bas, 7 sep., par. 2, p. 21 (decapitat); Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 35r; Dečani; MV, par. 1.
- 10 apr. [...]; [sf. mc. Terentie, Pompei, African, Maxim și alți 40?], un grup mare de sfinți decapitați; SC, 10 apr., par. 1 (col. 595-596); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 35r; Dečani (numai Terentie); MV, par. 1.
- 11 apr. [...]; [sf. mc. Antipa, episcopul Pergamului], ars într-un bou de aramă; SC, 11 apr., par. 1 (col. 595-598); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 35r; lipsește la Dečani (apostolul Agav); MV, par. 1.
- 12 apr. [...]; [?], siluetă în picioare¹⁰¹.
- 13 apr. [...]; ? ierarh, siluetă în picioare¹⁰².
- 14 apr. *scenă pierdută*.
- 15 apr. *scenă pierdută*.
- 16 apr. *scenă pierdută*.
- 17 apr. [...]; ? doi cuvioși, siluete în picioare.
- 18 apr. **ѿ сѣ Іѡ|ан**; 18, sf. (cuv.) Ioan (discipolul sf. Grigore Decapolitul), siluetă în picioare; SC, 19 apr., par. 2 (col. 615-616)¹⁰³; Synax. Selecta, 18 apr. (col. 611-614: Paris suppl. 152; Vindobolensis 300);

⁹⁷ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

⁹⁸ Idem.

⁹⁹ Idem.

¹⁰⁰ *Ibidem*, Gheorghe, episcop de Mytilene.

¹⁰¹ *Ibidem*, sf. Vasile, episcopul Pariei.

¹⁰² *Ibidem*, сѣ. . арте. . . Artemon presbiterul Laodiceei.

¹⁰³ În SC, sf. Ioan discipolul sf. Grigorie Decapolitul este identificat cu sf. cuv. Ioan Paleolavritul. La Mijović, Ioan Paleolavritul.

- JT, par. 1; Bas-Albano, par. 2; Coislin 223, 19 apr., par. 1; Gračanica, lipsă (ep. Cosma din Calcedon); Oxf, lipsă? (mc. Sava în inscripție, mai multe reprezentări de sfinți în imagine, fol. 36r); Dečani, lipsă (Cosma episcopul Calcedonului); MV, 20 apr., par. 3 (ca „Ioan Paleolavritul”¹⁰⁴).
- 19 apr. **Ѧ сѣѣ Па(ф)нѣтїѣ**; 19, sf. (sf. mc.?) Pafnutie (din Ierusalim), siluetă în picioare, în hiton și himation, repictare¹⁰⁵; lipsă din SC în 19 apr.; cf. 25 sep., par. 4 (col. 78-79); Synax. Selecta, 19 apr., col. 615-616: Paris 1575); JT, lipsă (Ioan Paleolavritul); în Bas, la 25 sep.; în Coislin 223, 20 apr., par. 2: „Pafnutie Ierosolimiteanul, în pace (s-a săvârșit)”; Gračanica, 25 sep. (19 apr., mc. Teodor, Socrate, Dionisie, Filipa din Perga; cf. 22 sep.); Oxf, lipsă? (Ioan Paleolavritul în inscripție, mai mulți sfinți în imagine, fol. 36r); Dečani, lipsă (sf. mc. Hristofor, Teona și Antonie); MV, 20 apr., par. 4.
- 20 apr. **к сѣѣ Ѳео(д)ѡр**; 20, sf. (cuv.), Teodor (Trihina), siluetă în picioare¹⁰⁶; SC, 20 apr., par. 1 (col. 615-616); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 36v; la Dečani, cu Atanasie Sinaitul; MV, par. 1.
- 21 apr. **ка сѣѣ Иан[...] сѣѣ [...]**; 21, sf. (sf. mc.) Ian[uarie] (episcop de Benevent, și cei împreună cu el), șase sfinți, unii decapitați, alții loviți cu bâte; SC, 20 apr., par. 2 (col. 617-618, șapte sfinți); Synax. Selecta, 21 apr. (col. 617-618: Paris 1575); JT, par. 1; în Bas, la 19 sep., par. 2, p. 50 (decapitarea sf. Ianuarie și un grup de 5 sfinți legați; în scenă apar și lei); Coislin 223, par. 1 (șapte sfinți); Gračanica, lipsă (cuv. Anastasie Sinaitul, mc. Timotei); Oxf, fol. 36v (patru sfinți, o crucificare); la Dečani, cu Teodor din Perga; MV, par. 1.
- 22 apr. **кв сѣѣ Ѳео(д)ѡр Сїкеѡ(т)**; 22, sf. (cuv.) Teodor Sicheotul (episcop de Anastasiopolis), siluetă în picioare; SC, 22 apr., par. 1 (col. 619-621); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Gračanica, lipsă (proroc Miheia?); Oxf, fol. 36v; Dečani; MV, par. 1.
- 23 apr. **кг сѣѣ Геѡргїѣ**; 23, sf. (mare mc.) Gheorghe, tras pe roată de doi călăi; SC, 23 apr., par. 1 (col. 623-626); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 36v (decapitare); la Dečani, dată omisă (cf. 26 nov.); MV, par. 1.
- 24 apr. **кд сѣѣ Саѡа стратїла(т)| [...] жїн[...]**; 24, sf. (mare mc.) Sava Stratilat (fierț într-un cazan) [și companionii săi] (patru sf. decapitați de un călău); SC, 24 apr., par. 2 (col. 627-628); JT, par. 1; Bas-Albano, 25 apr., par. 2; Coislin 223, par. 1; Gračanica, lipsă (cuv. Elisabeta și mc. Eusebie și companionii); Oxf, fol. 37r; la Dečani, Sava, împuns cu o sabie în ochi; MV, par. 2.
- 25 apr. **ке сѣѣ ап(с)ль и є[...] ¹⁰⁷ | Маркѡ**; 25, sf. apostol și e[vangelist] Marcu, tras cu frânghii de un călău; SC, 25 apr., par. 1 (col. 627-628); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 37r; Dečani; MV, par. 1.
- 26 apr. **кс сѣѣ Ваїсїн[їѣ]**; 26, sf. (sf. mc.) Vasile (episcop de Amasia), ierarh, înecat în mare¹⁰⁸; SC, 26 apr., par. 1 (col. 629-632); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 37r (decapitare); Dečani; MV, par. 1.
- 27 apr. **кз сѣѣ Сїмѡс(н) сѣрѡ(д)їнї(к)| гнѣ**; 27, sf. Simeon, ruda Domnului, crucificat pe o cruce în fómă de T (vezi și 18 sep.); SC, 27 apr., par. 1 (col. 631-634); JT, par. 1; Bas-Albano, 29 apr., par. 1 (în 27 apr., Ap. Iason și Sosipatru); Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 37r (bust, înveștmântat în ierarh); Dečani; MV, par. 1.
- 28 apr. *scenă pierdută.*
- 29 apr. *scenă pierdută.*
- 30 apr. *scenă pierdută.*

Mai (peretele de sud)¹⁰⁹:

[Scenele de la 1 la 8 mai s-au pierdut]

- 9 mai **п[...]**; p[rorocul Isaia], fierăstruit de doi călăi; SC, 9 mai, par. 1 (col. 665-667); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 39r; Dečani; MV, par. 1.

¹⁰⁴ Confuzie preluată din SC; în JT, cei doi au intrări separate, la 18 respectiv 19 apr.

¹⁰⁵ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

¹⁰⁶ Idem.

¹⁰⁷ *Ibidem*, **єѡангль...**

¹⁰⁸ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

¹⁰⁹ Luna mai lipsește din Mijović, *Menolog*.

26 mai **кѣ сѣтъ| ап(с)ль Карпо**; 26, sf. apostol Carp (din cei 70), ca episcop, siluetă în picioare; SC, 26 mai, par. 1 (col. 709); JT, par. 1; Bas-Albano, lipsă; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 41r; Dečani; MV, par. 1.

27 mai **кѣ сѣтъ сц| (е)нно(ч)ник Телрапонтъ**; 27, sf. sft. mc. Terapont (episcopul Sardei), ierarh, siluetă în picioare; SC, 26 mai, par. 2 (col. 709-710); Synax. Selecta, 27 mai (col. 711-714); JT, 25 mai, par. 1; Bas-Albano, 25 mai, par. 1; Coislin 223, par. 1; Gračanica, lipsă (cuv. Clement melodul); Oxf, fol. 41r (decapitare?); lipsă la Dečani (Crescens, Pavel și Dioscorid, vezi 28 mai); MV, lipsă.

28 mai [...]; două scene: [sf. mc. Crescens, Pavel și Dioscorid?], trei sfinți în închisoare; [...] ?, un episcop cu omofor, în picioare; mc. Crescens, Pavel și Dioscorid: SC, 28 mai, par. 2 (col. 713-714); JT, par. 3 (par. 1, Eliconida); Bas-Albano, par. 3 (par. 1, Eliconida); Coislin 223, par. 3; Oxf, lipsă (mc. Eladie, Eliconida, fol. 41v); la Dečani, la 27 mai (la 28, mc. Eliconida, ca în SC, par. 1 și JT, par. 1); MV, lipsă.

29 mai [...]; [sf. cuv. mc. Teodosia din Constantinopol?], monahie, siluetă în picioare; lipsă din SC la 29 mai (par. 1, mc. Teodosia fecioara din Cezareea); cf. 18 iul., par. 3; JT, lipsă (par. 2, mc. Teodosia fecioara); cf. 18 iul, par. 3; Bas-Albano, par. 2; Coislin 223, par. 3; Oxf, fol. 41v; la Gračanica și Dečani, Teodosia din Cezareea, înecată; cuv. mc. Teodora din Constantinopol lipsește din menologurile ilustrate bizantine cunoscute; MV, par. 2.

30 mai [...]; [sf. cuv. Isaac Mărturisitorul, egumenul mănăstirii Dalmaților], siluetă în picioare; SC, 30 mai, par. 4 (col. 717-718); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 41v; Dečani; MV, par. 1.

31 mai [...]; [sf. mc. Ermie?], decapitare a unui bărbat matur, cu barbă scurtă; SC, 31 mai, par. 1 (717-720); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 41v; la Dečani, spânzurat cu capul în jos; MV, par. 1.

- 1 iun. [...] [sf. mc. Iustin Martirul și Filosoful], ucis cu pietre de un călău; SC, 1 iun., par. 2 (col. 722-724); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Târnovo; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 42r (decapitare); lipsește la Dečani (sf. Erasm); MV, par. 1.
- 2 iun. **Ѣ СТЫ НІКІѢВЪ**; 2, sf. Nichifor (patriarhul Constantinopolului), ierarh în picioare, în saccos, ținând evanghelia; SC, 2 iun., par. 1 (col. 723-726); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Târnovo; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 42r; la Dečani, bust; MV, par. 1.
- 3 iun. **Г СТЫ ЛУКІАНЪ**; 3, sf. (mc.) „Lucian” (sic: Luchilian), decapitare; SC, 3 iun., par. 1 (col. 725-726); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 42r; la Dečani, „Lucian” și patru copii; MV, par. 1.
- 4 iun. **Д СТЫ МИТРОФАНЪ**; 4, sf. Mitrofan (patriarhul Constantinopolului), ierarh în picioare, în saccos, ținând evanghelia; SC, 4 iun., par. 1 (col. 727-730); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 42r (bust, într-o cetate); Dečani; MV, par. 1.
- 5 iun. **Е СТЫ ДОРОТЕИ**; 5, sf. (sft. mc.) Dorotei (episcopul Tirului), ierarh în picioare, cu evanghelie; SC, 6 iun., par. 1 (col. 731-733); Synax. Selecta, 5 iun. (col. 729-732: CT); JT, lipsă; Bas, la 9 oct., par. 3, p. 101 (ucis cu bâte); Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 42v (decapitare); la Dečani, la 6 iun. (la 5, sf. Eustatie); MV, par. 1.
- 6 iun. **З СТЫ ВИСАРИОНЪ И ИЛАРИОНЪ**; 6, sf. Visarion (Egipteanul) și Ilarion (cel nou, egumenul mănăstirii Dalmaților), siluete în picioare¹¹⁴; Visarion: lipsă din SC la 6 iun.; cf. 20 feb., Synax. Selecta (col. 477-478: Paris. 1582); Ilarion: SC, 5 iun., par. 2 (col. 731); JT, lipsă; Bas-Albano, lipsă; Coislin 223, par. 1 (Ilarion); Oxf, fol. 42v (numai Visarion în inscripție, dar sunt reprezentați mai mulți sfinți); lipsește la Dečani (Dorotei, vezi 5 iun.); MV, par. 1 (Ilarion); 20 feb., par. 2 (Visarion).
- 7 iun. **Ж СТЫ СИННОМОНЪ**; 7, sf. sft. mc. Teodot (episcop de Ancyra), ierarh, decapitat; SC, 7 iun., par. 1 (col. 735-736); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 42v; Dečani; MV, par. 1.
- 8 iun. **И СТЫ ТЕОДОРЪ СТРАТИЛАТЪ**; 8, (aducerea moaștelor) sf. (mare mc.) Teodor Stratilat, decapitare; SC, 8 iun., par. 1 (col. 735-738); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; în Oxf, fol. 42v (în inscripție, aducerea moaștelor, în ilustrație aducerea moaștelor); la Dečani, Teodor crucificat; MV, par. 1.

- 9 iun. **Ѣ СТЫ М(Ч)НИЦЬ Ѧ|кы и дроуж<и>ныѧ**; 9, sf. mc. Tecla din Persia și companioanele sale (Mariamna, Marta, Maria și Enmata), cinci decapitări de sf. femei¹¹⁶; lipsă din SC; lipsă din JT (mc. Pelaghia din Antiohia); Bas-Albano, lipsă (Pelaghia din Antiohia); Coislin 223, par. 2; Gračanica, lipsă (mc. Oreste și Diomid); Oxf, lipsă (Chiril al Alexandrei, cuv. Alexandru și Antonina? fol. 43r); Dečani, lipsă (cuv. Alexandru și Antonina, Chiril al Alexandriei); MV, lipsă.
- 10 iun. **Ѣ ТИМѦѦЕН ПРОУСКИ**; 10, (sf. sf. mc.) Timotei (episcopul Prusei), decapitare; SC, 10 iun., par. 1 (col. 741-743); JT, par. 2; Bas-Albano, par. 2; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 43r; Dečani; MV, par. 2.
- 11 iun. **Ѣ СТЫ АПЛЬ ВАРТОЛОМЕ<и> И| ВАР|И<А>ВА**; 11, sf. apostoli Vartolomeu (crucificat pe o cruce în formă de T) și Varnava (ars într-un cuptor aprins); SC, 11 iun., par. 1 (col. 743-746); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 43r (crucificare); Dečani; MV, par. 1.
- 12 iun. **Ѣ СТЫ ѦН|Ѣ|Ѣ|Ѣ**; 12, sf. (cuv.) Onufrie (Egipteanul), în picioare, orant; SC, 12 iun., par. 1 (col. 745-746); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 43r; la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1.
- 13 iun. **СТАА АКИЛИНА И СТЫ ТРИФИЛИЕ**; sf. (mc.) Achilina (decapitată) și sf. (ierarh) Trifilie (episcopul Ciprului¹¹⁷; ierarh în picioare, cu evanghelie); Achilina: SC, 13 iun., par. 1 (col. 747-748); Trifilie: SC, 12 iun., par. 4 (col. 748, cu Zenon); Synax. Selecta, 13 iun. (col. 747-748: Paris 1575, cu Zenon); JT, par. 1 (Achilina); Bas-Albano, par. 1 (Achilina); Coislin 223, par. 1 (Achilina); Oxf, fol. 43v; la Dečani, Achilina; MV, par. 1 (Achilina); 12 iun., par. 4 (Trifilie).
- 14 iun. **Ѣ ПР(Ѣ)РКЪ ЕЛИСЕИ И| СТЫ МЕѦѦѢ**; 14, prorocul Elisei și sf. (ierarh) Metodie (patriarhul Constantinopolului), siluete în picioare, Metodie, în saccos, cu evanghelie; Elisei: SC, 14 iun., par. 1 (col. 747-749); Metodie: SC, 14 iun., par. 2 (col. 749-750); JT, par. 1, 3; Bas-Albano, par. 1, 3; Coislin 223, par. 1, 2; Oxf, fol. 43v; la Dečani, numai Elisei; MV, par. 1, 2.
- 15 iun. **Ѣ ПР(Ѣ)РКЪ АМОС И М(Ч)КЪ Д8А(А)**; 15, prorocul Amos (siluetă în picioare) și mc. Dulas (legat de un stâlp); Amos: SC, 15 iun., par. 1 (col. 749-750); Dulas: SC, 15 iun., par. 2 (col. 750-752); JT, par. 1 (Dulas); 16 iun., par. 2 (Amos); Bas-Albano, par. 1 (Dulas); 16 iun., par. 2 (Amos); Coislin 223, par. 1, 2; Oxf, fol. 43v (numai Amos și un călău care ridică sabia); la Dečani, Amos cu sf. Vitus (?); MV, par. 1, 2.
- 16 iun. **Ѣ СТЫ ТИХО(И) [...] ВЪ НИКОМІД[...]**; 16, sf. (ierarh) Tihon (episcopul Amatudei; ierarh în picioare) și [cei 5 martiri] din Nicomedia (cinci sf. decapitați); Tihon: SC, 16 iun., par. 1 (col. 751-754); sf. 5 mc.: lipsă din SC; JT, par. 1 (Tihon); Bas-Albano, par. 1 (Tihon); Coislin 223, par. 1, 3; Oxf, fol. 43v (numai Tihon, bust, într-o cetate); la Dečani, numai Tihon; MV, par. 1 (Tihon).
- 17 iun. **Ѣ СТЫ МАНОУИЛЬ¹¹⁸ САВЕЛЬ И ЁСМАИЛЬ**; 17, sf. (mc.) Manuel, Savel și Ismail, decapitări; SC, 17 iun., par. 1 (col. 753-754); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 44r (o decapitare, restul busturi); Dečani; MV, par. 1.
- 18 iun. **Ѣ СТЫ ЛЕОНТИЕ¹¹⁹**; 18, sf. (mc.) Leontie, decapitat¹²⁰; SC, 18 iun., par. 1 (col. 755-756, cu Ipatie și Teodul); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1 (cu Ipatie și Teodul); Coislin 223, par. 1 (cu Ipatie și Teodul); Oxf, fol. 44r (schinguit cu o sulită); Dečani (și companionii săi); MV, par. 1 (cu Ipatie și Teodul).
- 19 iun. **Ѣ СТЫ АП(С)Л[Ы] ІОУДА БРАТ ГНѢ**; 19, sf. apostol Iuda ruda Domnului, ierarh în picioare; SC, 19 iun., par. 1 (col. 755-758); JT, par. 2; Bas-Albano, par. 2; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 44r (crucificat și împuns cu o sulită); Dečani; MV, par. 1.
- 20 iun. **Ѣ СТЫ СЦІННОМ(Ч)НИКЪ МЕ|ѦѦ(Д)ІЕ ПАТАРСКѢ**; 20, sf. sf. mc. Metodie al Patarei, ierarh decapitat; SC, 20 iun., par. 3 (col. 757-758); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 44r; Dečani; MV, par. 1.
- 21 iun. **КА СТЫ СЦІННОМ(Ч)ІКЪ ІОУАІ|АНЬ**; 21, sf. sfințit¹²¹ mc. Iulian (din Tars), cu omofor, înecat în mare; SC, 21 iun., par. 2 (col. 762); JT, lipsă (par. 1, mc. Iulian din Egipt); Bas-Albano, par. 1 (mc. Iulian din Egipt); Coislin 223, par. 1; în Banica și Curzon, sfințit mucenic (sic); la Gračanica, decapitat; Oxf, fol. 44v; Dečani; MV, par. 1.

¹¹⁶ *Ibidem*, scenă neidentificată.

¹¹⁷ Identificat eronat în Drewer, *Calendar* ca Zenon din Cipru.

¹¹⁸ La Mijović, *ѦМАНУИЛЬ*.

¹¹⁹ *Ibidem*, *ЛЕОНТИЕ*.

¹²⁰ Bătut cu patru bâte, în *Viața* sa; SC, 18 iun., par. 1.

¹²¹ Eroare: sf. mc. Iulian din Tars nu a fost cleric.

- 22 iun. **КВ СТЫ СІННОМ(Ч)НЬКЪ БУСЕ|ВІЕ**; 22, sf. sf. mc. Eusebie (episcop de Samosata), ierarh lovit cu o bâță de un călău¹²²; SC, 22 iun., par. 1 (col. 763); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 44v; Dečani; MV, par. 1.
- 23 iun. **КГ [...] АГРҮПИНЪ**; 23, [sf. mc. Agripina (romana), decapitată; SC, 23 iun., par. 1 (col. 763-765); JT, lipsă; Bas-Albano, lipsă; Coislin 223, par. 1; Gračanica, lipsă (mc. Aristocle, Demetrian, Dionisie din Cipru); Oxf, fol. 44v; Dečani; MV, par. 1.
- 24 iun. **КА РОЖ(Д)СТВО ЧЬ|СТНАГО ЇѠАН Пр(Д)ЧА**; 24, Nașterea sf. Ioan Înaintemergătorul, în scenă apare și Zaharia, scriind pe o carte; SC, 24 iun., par. 1 (col. 767); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 44v; Dečani; MV, par. 1.
- 25 iun. **КЕ СТА ФЕВРОНА**; 25, sf. (mc.) Fevronia, ca monahie, tăindu-i-se mâinile și sânii de un călău; SC, 25 iun., par. 1 (col. 769-772); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; în Oxf, fol. 45r (decapitare); Dečani; MV, par. 1.
- 26 iun. **КЗ СТЫ ДВ(Д)Ь ГВЛОУНСКЫ**; 26, sf. (cuv.) David din Tesalonic, siluetă în picioare; SC, 26 iun., par. 1 (col. 771-772); JT, 27 iun., par. 2; Bas-Albano, 27 iun, par. 2 (26 iun., Ioan, ep. Goției); Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 45r; Dečani; MV, par. 1.
- 27 iun. **КЗ ГАМСО(Н)**; 27, sf. (cuv.) Samson (primitorul de străini), siluetă în picioare; SC, 27 iun., par. 1 (col. 773-776); JT, par. 3; Bas-Albano, par. 3; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 45r (bust, într-o cetate); Dečani; MV, par. 1.
- 28 iun. **КИ ПРКНЕСЕНІЕ ЧСНЫ(Х) МВ|ЩЕН СТЫ(Х) ВЕСРЕВРЬНИ(Х)| СТЫ КУРА И ЇѠАН(А)**; 28, aducerea moștelor sf. (doctori) fără de arginți Chir și Ioan, două trupuri de sfinți într-un sarcofag, patru bărbați în alb se apleacă asupra lor; SC, 28 iun., par. 1 (col. 775-777); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 45r; la Dečani, decapitați; MV, par. 1.
- 29 iun. **КФ СТЫ ВРХО|ВНЫ(Х) АП(С)ЛЪ Петра и Паула**; 29, sf. întâi-stătători apostoli Petru și Pavel, siluete în picioare; SC, 29 iun., par. 1 (col. 777-780); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 45v (Petru crucificat cu capul în jos, Pavel, decapitat); Dečani (Petru crucificat cu capul în jos, Pavel, decapitat); MV, par. 1.
- 30 iun. **ЛЧ[...] 30**, s[oborul sfinților apostoli] (zece în imagine); SC, 30 iun., par. 1 (col. 779-790: cei 70 de apostoli, fiecare după nume); JT, par. 1 (soborul celor 12 apostoli); Bas-Albano, par. 1 (soborul celor 12 apostoli); Coislin 223, par. 1 („sfinții și slăviții 12 apostoli”); Oxf, fol. 45v (12 busturi de apostoli); Dečani; MV, par. 1.

Iulie (peretele de nord)¹²³:

[Scenele de la 1 la 15 iulie s-au pierdut, se conservă parțial patru scene în glaful răsuflătorilor]

16 iul. [...]; [?], o decapitare de sf. bărbat matur, cu barbă scurtă.

17 iul. [...]; [sf. mare mc. Marina]¹²⁴, decapitare; SC, 17 iul., par. 1 (col. 825); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 47v; Dečani; MV, par. 1.

18 iul. [...]; [sf. mc. Emilian de la Durostorum], ars în foc; JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 48r (bust?); la Dečani, cu mc. Iachint; MV, par. 1.

19 iul. *scenă pierdută.*

20 iul. *scenă pierdută.*

21 iul. *scenă pierdută.*

22 iul. [...] *trei figuri în picioare.*

23 iul. [...]; [(aducerea moaștelor) sf. sf. mc. Foca, episcop de Sinope], ierarh, decapitare; în SC, la 22 iul., par. 2 (col. 825); cf. 22 sep. (pomenirea sf.), par. 3; JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 48v¹²⁵ (decapitari); Dečani, lipsă (sf. Trofim și Teofil?); MV, lipsă; 22 sep., par. 1 (pomenirea sf. Foca).

24 iul. *scenă pierdută.*

¹²² Ucis cu o cărămidă de o femeie ariană, de pe un acoperiș; SC, 22 iun., par. 1; în Bas, Ipatie din Gangra, 14 nov., par. 1, p. 181 (azi, comemorat la 31 mar.) apare martirizat în același mod.

¹²³ Luna iulie lipsește din Mijović, *Menolog*.

¹²⁴ Restauratorii au omis o dată când au reconstruit casetele, i.e. mc. Emilian cade acum pe 19 iulie, iar sf. Marina, pe 18.

¹²⁵ Indexată greșit pe site-ul Oxford Bodleian Library ca fol. 49v.

- 25 iul. [...]; [Adormirea sf. Ana], parțial pierdută; SC, 25 iul., par. 1 (col. 841-842); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 49v¹²⁶; la Dečani, sf. Ana (?); MV, par. 1.
- 26 iul. [...]; [sf. sft. mc. Ermolae și companionii săi?], un călău decapitează mai mulți sfinți, unul cu omofor; SC, 26 iul., par. 1 (col. 843, împreună cu Ermip și Ermocrat); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 49r; la Dečani, Ermolae, împreună cu Simeon arhimandritul și stiliții din Anaplou; MV, par. 1.
- 27 iul. [...]; [sf. mare mc. Pantelimon ?], un sf. este aruncat în apă de un călău?; SC, 27 iul., par. 1 (col. 847-848); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 49r (decapitare; apare și mama sa, Antusa, bust); Dečani (?); MV, par. 1.
- 28 iul. [...]; [sf. arhidiaconi Prohor, Nicanor, Timon și Parmena], patru tineri arși în foc; SC, 28 iul., par. 1 (col. 851: Prohor, Nicanor, Parmena); JT, par. 3 (Prohor, Nicanor); 30 dec., par. 2 (Timon); Bas-Albano, par. 1 (Prohor, Nicanor); Timon, cf. Bas, 30 dec., par. 2, p. 284; Coislin 223, par. 1 (Timon), par. 2 (Prohor, Nicanor, Parmena); Oxf, 49r (în inscripție Timon, ilustrate trei decapități); la Dečani, scenă neidentificată; MV, par. 1 (Prohor, Nicanor, Parmena).
- 29 iul. [...]; [sf. mc. Calinic din Gangra], ars într-un cuptor; SC, 29 iul., par. 1 (col. 853-854); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 49r (bust?); lipsă la Dečani (mcș. Teodota și fiii ei, cf. Bas, 22 dec., par. 5, p. 268); par. 1.
- 30 iul. [...]; [apostolii Sila și Silvan?], două siluete în picioare, cu omofor; SC, 30 iul., par. 1 (col. 855); JT, par. 2 (Sila, Silvan, Crescent, Epenet și Andronic); Bas-Albano, par. 2 (Sila, Silvan, Crescent, Epenet și Andronic); Coislin 223, par. 1; Oxf, lipsă¹²⁷; Dečani; MV, par. 1 (și Crescent).
- 31 iul. [...] [sf. și dreptul Evdochim?], siluetă în picioare, cu o mantie roșie; SC, 30 iul., par. 1 (col. 857); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 2; la Târnovo, o decapitare de mucenic; Coislin 223, par. 1; Oxf, lipsă¹²⁸, lipsă la Dečani (Iosif din Arimateea?); MV, par. 1.

- 1 aug. [...] [cei șapte mc. Macabei], trași pe roată¹²⁹, Solomoni în închisoare (?), scenă parțial păstrată; SC, 1 aug., par. 1 (col. 859-860); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; la Târnovo, siluete în picioare, împreună cu roata; Coislin 223, par. 1; Oxf, lipsă¹³⁰, Eliazar ars; Dečani; MV, par. 1.
- 2 aug. [...] [aducerea moaștelor sf. arhidiacon Ștefan], sfântul culcat într-o căruță, trasă de cai și păzită de un înger zburând¹³¹, scenă parțial repictată; SC, 2 aug., par. 1 (col. 861-864); JT, par. 4; Bas-Albano, par. 4 (par. 1, pomenirea muceniciei sfântului); la Târnovo, Ștefan, îmbrăcat în arhidiacon, purtat pe catafalc; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 50r; Dečani; MV, par. 1.
- 3 aug. [...] ¹³²; [sf. cuv. Isaachie, Dalmat și Faust?], trei sf. barbați în picioare, parțial repictați; SC, 3 aug., par. 1 (col. 865-866); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; la Târnovo, pe catafalc; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 50r; Dečani; MV, par. 1.
- 4 aug. ⲉⲧⲏ [...]ⲟⲩ[...] ; sf. [mc. Tat]u[il], crucificat pe o cruce în formă de T¹³³; SC, 4 aug., par. 5 (col. 868, Θουθαήλ); JT, lipsă; cf. 5 sep., par. 3 (Θουθαήλ, καὶ Βαβαία); în Bas la 5 sep., par. 3, p. 16, cu sf. Vevea, sora sa; ea este înjunghiată în gât iar capul lui este tăiat cu un fierăstrău (Θουθαήλ καὶ Βαβαίας τῆς ὀδελφῆς αὐτοῦ)¹³⁴, lipsește la Târnovo (aducerea moaștelor sf. mc. Evdochia); Coislin 223 (cei 7 tineri din Efes); Oxf, fol. 50r (în inscripție cei 7 tineri din Efes, dar în ilustrație, două decapitări); lipsă la Dečani (mc. Elefterie); MV, par. 4 (Θαθουήλ).
- 5 aug. ⲉⲧⲏ ⲉⲩⲥⲓⲛⲓⲉ; 5, sf. (mc.) Evsignie, decapitat; SC, 5 aug., par. 1 (col. 867-870); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Târnovo; Coislin 223, par. 1; Gračanica, lipsă (mc. Ahilie, Catindian); Oxf, fol. 50r; Dečani; MV, par. 1.

¹²⁷ Foaie lipsă din formatul digital al Oxford Bodleyan Library.

¹²⁹ *Lipsă din Mijović, Menolog.*

¹³¹ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

¹³³ *Ibidem*, scena este identificată gresit ca sf. 7 tineri din Efes.

- 6 aug. [...] **ІС ХС** [...] **женііе**; [Schimbarea la față] (a Domnului nostru) Iisus Hristos, Hristos în mandorlă cu patru colțuri; SC, 6 aug., par. 1 (col. 869-870); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Târnovo (Hristos în mandorlă rotundă); Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 50r (Hristos în mandorlă ovală); scenă în plină pagină în fol. 3v; Dečani; MV, par. 1.
- 7 aug. **сѣѣ Дѣ** [...]; sf. (mc.) Do[metie] (Persul și doi discipoli), loviți cu pietre de un călău. În fața unei biserici cu ziduri împrejmuitoare¹³⁵; SC, 7 aug., par. 1 (col. 869-870); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1, 2 (Dometie și „pomenirea muceniceiei perșilor și a arabilor”); cf. Bas, 4 oct., par. 7, p. 89 (Dometie și doi discipoli, bătuți cu bâte); la Târnovo, Dometie, cu omofor, ucis cu pietre, și doi companioni, decapitați; Coislin 223, par. 1; la Gračanica, la 9 aug.; Oxf, fol. 50r (omorât cu pietre); la Dečani, scenă neidentificată; MV, par. 1.
- 8 aug. [...]; [sf. ierarh Emilian, episcopul Cizicului], în picioare, cu epitrahil, parțial repictat¹³⁶; SC, 8 aug., par. 1 (col. 875); JT, par. 2; lipsește la Târnovo (scenă pierdută); Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 50v (inscr. „cei din Cizic”, o decapitare); la Dečani, scenă neidentificată; MV, par. 1.
- 9 aug. **сѣ сѣѣ ап(с)лѣ Матіа**; 9, sf. apostol Matia, crucificat pe o cruce în formă de T¹³⁷; SC, 9 aug., par. 1 (col. 877-80); JT, par. 2; Bas-Albano, par. 2; la Târnovo, spânzurat; Coislin 223; par. 1; Oxf, il. lipsă; Dečani (inscripție pierdută); MV, par. 1.
- 10 aug. **и сѣѣ** [...]; 10, sf. [mc. și arhidiacon Laurențiu], ars pe un grătar¹³⁸; SC, 10 aug., par. 1 (col. 881-882); JT, par. 1 (cu Xist și Ipolit); Bas-Albano, par. 1 (cu Xist și Ipolit); Târnovo; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 51r (tras de cal); la Dečani, scenă neidentificată; MV, par. 1.
- 11 aug. [...] [sf. mc. diacon Evplu din Catania?] bărbat cu barbă scurtă, fără însemne diaconești, împuns cu o sulită în ochi de un călău, scenă parțial repictată¹³⁹; SC, 11 aug., par. 1 (col. 881-884); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; la Târnovo, decapitat; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 51r (decapitare); la Budimlja, decapitat¹⁴⁰; la Dečani, scenă neidentificată; MV, par. 1.
- 12 aug. *scenă pierdută*.
- 13 aug. *scenă pierdută*.
- 14 aug. [...] [prorocul Miheia?], siluetă în picioare¹⁴¹; SC, 14 aug., par. 1 (col. 889-890); JT, lipsă; cf. 5 ian., par. 1; în Bas, la 5 ian.; la Târnovo, prorocul Miheia spânzurat; Coislin 223, par. 1; Orphanos-Tesalonic; Oxf, fol. 51v; Budimlja, lipsă (mc. Marcel, episcopul Apamiei)¹⁴²; la Dečani, scenă neidentificată; MV, par. 1.
- 15 aug. *scenă pierdută*.
- 16 aug. *scenă pierdută*.
- 17 aug. *scenă pierdută*.
- 18 aug. [...] [sf. mc. Flor și Lavru], aruncați de un călău într-o fântână, scenă parțial repictată; SC, 18 aug., par. 1 (col. 907-908); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; la Târnovo, probabil martiriul lor (scenă parțial pierdută)¹⁴³; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 52r; Budimlja, lipsă¹⁴⁴; Dečani; MV, par. 1.
- 19 aug. [...] [sf. mc. Andrei Stratilat și companiile săi], o mulțime de mucenici decapitați de un călău; SC, 19 aug., par. 1 (col. 907-909); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; la Târnovo, scenă păstrată fragmentar¹⁴⁵; Coislin 223, par. 1; la Gračanica, mâncați de lei; Oxf, fol. 52r; Budimlja; Dečani; MV, par. 1.
- 20 aug. **к пр(с)ркѣ Самуилѣ**; 20, prorocul Samuil, siluetă în picioare; SC, 20 aug., par. 1 (col. 909-912); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; la Târnovo, scenă pierdută; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 52r; Dečani; MV, par. 1.
- 21 aug. **ка сѣѣ ап(с)лѣ Талдеи**; 21, sf. apostol Tadeu, cu barbă brună, purtând omofor, în picioare; SC, 21 aug., par. 1 (col. 911-912); JT, lipsă (par. 1, mcș. Vasa și cei cu ea); Bas-Albano, lipsă (mcș. Vasa și

¹³⁵ La Mijović, neidentificat.

¹³⁶ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

¹³⁷ *Ibidem*.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ *Ibidem*, aruncați în fântână.

¹⁴⁴ La Mijović, mc. Iuliana (17 aug.) este trecută la 18 aug. I. M. Đorđević, D. Vojvodić, *Đurđevi Stupovi*, p. 167 o consideră scena corepunzând zilei de 17.

¹⁴⁵ Mijović, *ibidem*, sf. mc. Andrei Stratilat din Cilicia.

- companionii); Coislin 223, par. 1; Gračanica, lipsă (mc. Vasa și fiul ei Eladie); în Oxf, fol. 52r (Tadeu bust, Vasa și companionii decapitați); la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1.
- 22 Aug. **КѢ СТЫ ЯГА|ФОННІКЪ**; 22, sf. (mc.) Agatonic, decapitare; SC, 22 aug., par. 1 (col. 913-915, împreună cu Zotic, Zenon, Teopempt, Achindin și Severian); JT, par. 1 („și cei cu el”); Bas-Albano, par. 1 („și ei cu el”); Coislin 223, par. 1 (toți șase); la Gračanica, ars în foc; Oxf, fol. 52v; la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1 (toți șase).
- 23 aug. **КѢ СТЫ [...]НИКЪ**¹⁴⁶; 23, sf. [Cali]nic, (patriarhul Constantinopolului)?, în scenă, un tânăr decapitat (sf. mc. Lup?); Calinic: SC, 23 aug., par. 4 (col. 917-920); Lup: SC, 23 aug., par. 1 (col. 917); JT, par. 5 (Calinic), Lup lipsă; Bas-Albano: Calinic, par. 5; Lup, lipsă; Coislin 223, par. 1 (Lup) și 3 (Calinic); la Gračanica, Lup la 26 oct; Oxf, fol. 52v (ambii); la Dečani, scenă pierdută; MV, par. 1 (Lup) și 4 (Calinic).
- 24 aug. **КД СТЫ| СПЕНН(О)М(Ч)НЬ| БУТИХІЕ**; 24, sf. sf. mc. Eutihie (discipolul apostolilor Petru și Ioan), în picioare, cu omofor¹⁴⁷; lipsă din SC la 24 aug.; cf. 30 mai, par. 1 (col. 715-717); Synax. Selecta 24 aug. (col. 919-922); JT, par. 2; Bas-Albano, par. 2; Coislin 223, lipsă; Gračanica, lipsă (mc. Tatian și Tițion din Claudiopolis); Oxf, fol. 52v (schingiuit); Dečani, lipsă (aducerea moaștelor sf. apostol Vartolomeu, vezi 25 aug.); MV, par. 1.
- 25 aug. **КѢ ЧЫС(Т)НЬМ| АП(С)ЛЬ ВАР|Т(О)ЛОМЕН**; 25, cinstitul apostol Vartolomeu, scena reprezintă aducerea moaștelor, moaștele sfântului într-un sarcofag, în fața unei biserici, cu mai mulți diaconi și un ierarh; SC, 24 aug., par. 1 (col. 919); Synax. Selecta, 25 aug. (col. 921-924: Patmos 266; Paris 1617); JT, lipsă; Bas-Albano, lipsă; Coislin 223 (24 aug., par. 2); Oxf, fol. 52v; la Dečani, la 24 aug. (la 25, apostolul Tit); MV, par. 1.
- 26 aug. [...]; [sf. mc. Adrian și soția sa, Natalia], un călău ridică sabia asupra lor¹⁴⁸, scenă parțial repictată; SC, 26 aug., par. 1 (col. 923-926: Adrian, Natalia¹⁴⁹, Atic, Sisinie și cei împreună cu ei); JT, par. 1 (Adrian și Natalia); Bas-Albano, par. 1 (Adrian și Natalia); Coislin 223, par. 1: „Adrian și cei 23 mc. cărora li s-au tăiat mâinile și picioarele; Atic, Sisinie”; Oxf, fol. 53r (busturi); la Dečani, decapitari; MV, par. 1: „Adrian și cei împreună cu el; Atic, Sisinie”.
- 27 aug. [...]; [sf. cuv. Pimen cel Mare?], siluetă în picioare, scenă repictată.
- 28 aug. [...]; [sf. cuv. Moise Etiopianul?], siluetă în picioare, repictată.
- 29 aug. [...]; [Tăierea capului sf. Ioan Botezătorul?], un bărbat într-o tunică până la genunchi, albăstrie, decapitat de un călău, scenă parțial repictată; SC, 29 aug., par. 1 (col. 931-934); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 53r; Dečani; MV, par. 1.
- 30 aug. [...] [sf. ierarhi Alexandru, Ioan și Pavel cel Nou, patriarhii Constantinopolului?], trei ierarhi, siluete în picioare, parțial repictați¹⁵⁰; SC, 31 aug., par. 3 (col. 937-938); Synax. Selecta, 30 aug. (col. 933-934); JT, lipsă (cuv. Fantin taumaturgul); Bas-Albano, lipsă (Fantin Taumaturgul); Coislin 223 (Alexandru și cei cu el); Oxf, fol. 53v; lipsesc la Dečani (mc. Felix); MV, par. 1 (Alexandru și cei cu el).
- 31 aug. [...] [Punerea în raclă a brâului Maicii Domnului], o raclă în fața unor arhitecturi, scenă parțial pierdută¹⁵¹; SC, 31 aug., par. 1 (col. 935-940); JT, par. 1; Bas-Albano, par. 1; Coislin 223, par. 1; Oxf, fol. 31v (un preot cădelnițează o raclă); lipsă la Dečani (dată omisă); MV, par. 1.

¹⁴⁶ *Ibidem*, **СТЫ ЛОУПЬ**. Autorul îl identifică drept sf. mc. Lucius Cireneul din Cipru; *Menolog*, p. 361. Scena a fost identificată în Drewer, *Calendar* ca decapitarea sf. Lup. Inscripția pare a-l numi (și) pe sf. Calinic patriarhul Constantinopolului, dar cel mai probabil este ilustrată decapitarea sf. Lup. Un caz similar, la 22 nov., unde în inscripție sunt menționați sf. Ecaterina și Mercurie, dar în scenă apare numai martiriul sf. Ecaterina. Alte cazuri, la 27 sep., 28 nov., 9 feb.

¹⁴⁷ *Ibidem*, un Eutihie neidentificat.

¹⁴⁸ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

¹⁴⁹ Menționați ca soț și soție.

¹⁵⁰ Lipsă din Mijović, *Menolog*.

¹⁵¹ *Ibidem*.

CRONICA ȘI VIAȚA ȘTIINȚIFICĂ

Expoziția *Ferdinand Hodler, Wahlverwandschaften von Klimt bis Schiele*, Leopold Museum, Viena, 13 octombrie 2017–22 ianuarie 2018

O mare retrospectivă Ferdinand Hodler a fost găzduită de Muzeul Leopold din Viena în toamna lui 2017 și la începutul lui 2018. În ea era evidențiată relația solid clădită și bazată – așa cum o arată și titlul manifestării – pe afinități electice dintre importantul artist elvețian și mai mulți confrați vienezi care s-au stins, la fel ca el, în anul 1918, ca vârfuri ale elitei artistice austriece Klimt, Schiele și Moser.

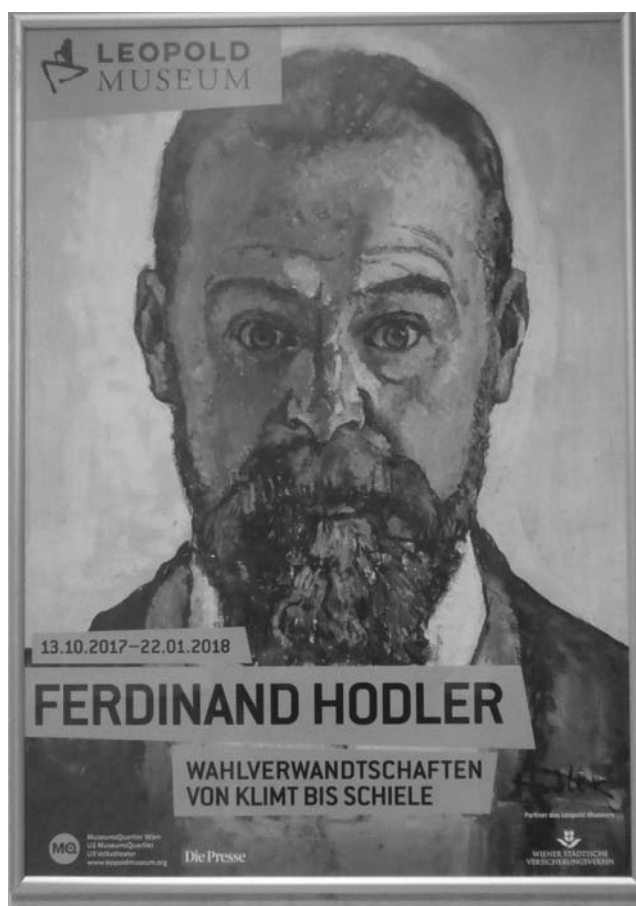


Fig. 1. Afișul expoziției.

Aceasta a fost cea mai amplă expoziție dedicată pictorului, pe pământ austriac, reunind 100 de picturi, 40 de desene, pe lângă fotografii, documente, scrisori, cataloage și obiecte personale precum acordeonul artistului care iubea foarte mult muzica.

Ferdinand Hodler (1853–1918) s-a născut la Berna. Era fiul cel mai mare al unui dulgher care a murit când el avea doar 8 ani. Mama sa, de condiție la fel de modestă – bucătăreasă – s-a recăsătorit cu un zugrav

de firme care l-a luat ca ucenic pe nevârstnicul Ferdinand. Așa a început relația sa cu pictura. La 14 ani a fost trimis să deprindă arta de șevalet cu un pictor local care elabora mici vederi, comercializate ca suveniruri. Acolo a învățat să picteze peisaje de munte pe care le vindea turiștilor amatori de drumeții și escaladări alpine. Aceea a fost prima perioadă de învățătură în preajma unui dascăl. Restul l-a învățat singur studiind în muzee, făcând copii după maeștrii din vechime. Spre pildă, la muzeul din Basel s-a concentrat pe capodoperele lui Hans Holbein, în special pe mișcătorul tabloului *Crist în mormânt* – tema morții îl va obseda și o va trata adesea în pânzele sale. În 1871 a plecat pe jos la Geneva pentru a copia, în Muzeul Reth, lucrările peisagiștilor specializați în compoziții montane François Diday și Alexandre Calame pe care-i aprecia în mod deosebit. Acolo a fost remarcat de directorul Școlii de Arte Frumoase și întâiul profesor de pictură al acesteia, Barthélemy Menn care, om cu inimă mare ce i-a observat pasiunea și talentul nativ, l-a înscris, fără plată, la instituția sa. Hodler a studiat acolo timp de 5 ani. În 1877, șederea de câteva luni la Madrid l-a adus în ambianța lui Velasquez și Titian la Muzeul Prado, unde s-a exersat, cu multă abnegație. Revenit în țara natală, a fost atras de științe și a audiat, la Universitatea din Geneva, cursuri de anatomie comparată și geologie. În 1881 și-a amenajat un atelier în Grand Rue în care a activat, fără întrerupere, 21 de ani.



Fig. 2. Autoportret (la Paris), ulei pe pânză, 1891, Musée d'art et d'histoire, Geneva.

Portretist de forță și peisagist, aceste genuri i-au statuat o oarecare celebritate și i-au adus clienți. Cadrarea modelelor avea totdeauna ceva special: fie imposta trupul, figură întreagă, pe o linie oblică, așa cum e cazul în reprezentarea Gertrudei Müller (1911), îmbrăcată în nuanțe de roz, fie trupul descriind o linie sinuoasă având capul înclinat, șăgalnic, spre umărul stâng, ca în cazul Emmei Schmidt-Müller (1915) (Fig. 3). Un capitol important din creația sa îl constituie autoportretele: artistul a părut obsedat de propriile trăsături la diverse vârste și în diverse stări de spirit, pictându-se constant de la 19 până la 65 de ani. Sunt cunoscute

115 autoportrete care evocă atât evoluția stilului său de lucru cât și evoluția – sau involuția! – sa fizică. Ele sunt o adevărată autobiografie în imagini. De fiecare dată folosea altă cadrare și altă expresie, fie privind, aprig, peste umăr, în semiprofil și *à contre jour*, într-o cadră din 1891 de la Paris (Fig. 2), fie într-o frontalitate de sfînx, în pictura datată 1912, cu ochii dilatați și privirea întrebătoare, mirată și sfredelitoare până la chin. Poate marcat de această ritmicitate a autoreprezentării lui Hodler a devenit Egon Schiele atât de preocupat de chipul său pe care l-a redat în atât de multe imagini. Oricum, este știut că tânărul pictor austriac poseda 2 albume cu reproduceri din opera lui Hodler și i-a imitat stilul de a picta copaci.



Fig. 3. Portretul Emmei Schmidt-Müller, ulei pe pânză, 1915, Erica Stiftung, Elveția.

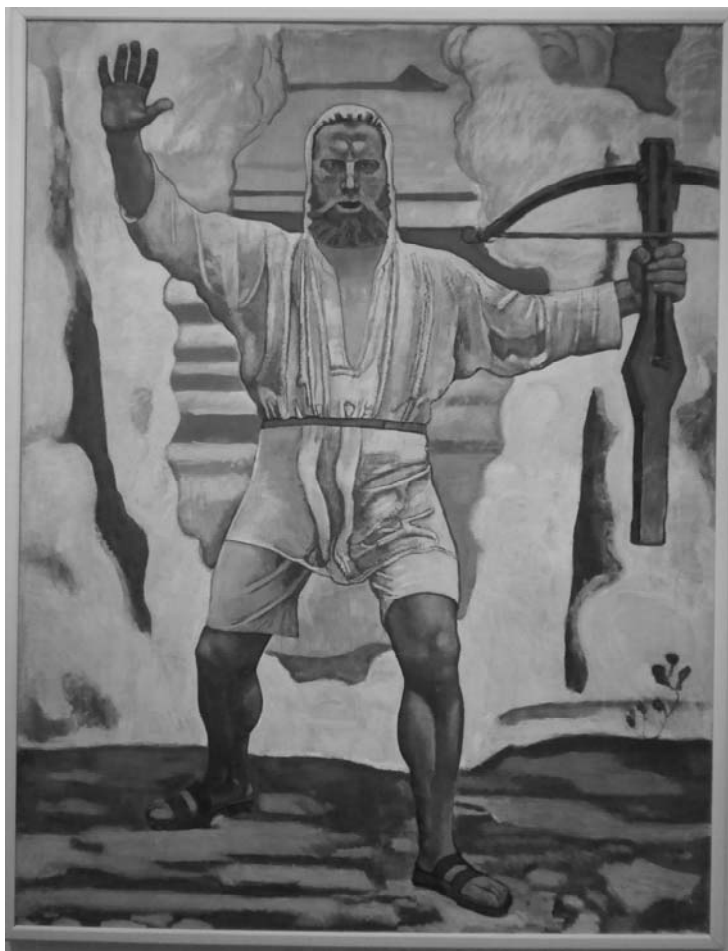


Fig. 4. Wilhelm Tell, ulei pe pânză, 1896-97, Muzeul de Artă, Solothurn.

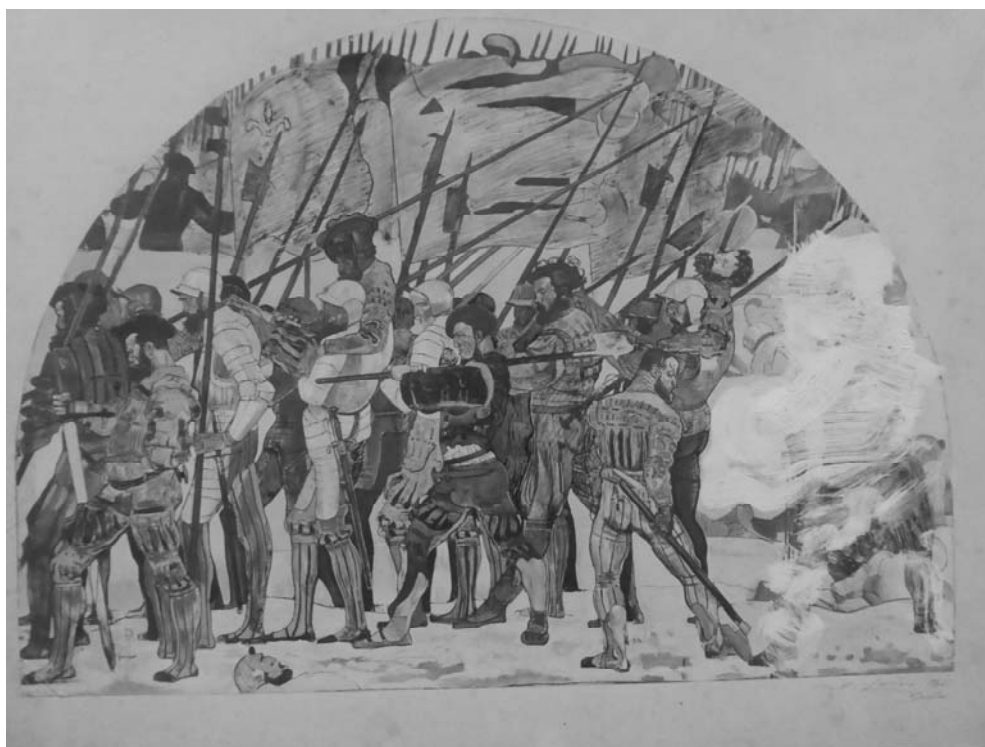


Fig. 5. Retragerea de la Marignano, fotografie cu intervenții de cerneală, acuarelă, ulei, Arhiva Jura Bruschweiler, Geneva.

Începând cu 1890 Hodler a fost atras de subiecte mai sofisticate, mai profunde, cu o înaltă încărcătură emoțională și mesaj simbolic. El a făcut o firească legătură între viziunea romantică a artistului posedat și a angoaselor de tot felul din opera confratelui elvețian Henry Fussli sau din decorativismul melancolic al germanului Philipp Otto Runge și simbolismul adoptat de mulți contemporani ai săi precum Gustave Moreau, Odillon Redon, Puvis de Chavannes, Arnold Böcklin, Ferdinand Knopff, Franz von Stuck și, înaintea acestora, nazareenii germani și prerafaeliții britanici. Hodler își numea simbolismul „paralelism” considerându-l o altă ipostază a realității, abordată în ton fantastic. Compoziția de mari dimensiuni *Noaptea* l-a relevat ca un admirabil cunoscător al anatomiei și un vizionar în felul de a interpreta somnul, moartea, coșmarul și visul suav. Dar lucrarea a produs scandal din cauza nudității personajelor adormite și pânza a fost exclusă din expoziția oficială a anului 1889 din Geneva, fapt ce l-a ofensat foarte tare și a înaintat un protest. Iar în 1891 a prezentat-o, cu un fulminant succes, la Paris. Aceasta i-a statuat celebritatea. Anul următor a fost invitat la Salonul Rose+Croix, iar în decembrie 1897 a primit o invitație de la Gustav Klimt pentru a participa la prima expoziție a Uniunii Artiștilor Austrieci pe anul următor pe care însă el nu a onorat-o. Abia peste câțiva ani buni avea să ajungă la Viena, unde a fost primit în glorie. Pe Gustav Klimt l-a influențat în mod hotărâtor tocmai în zona dialogului viață-moarte.



Fig. 6. Plecarea studenților germani în Războiul de Independență în 1813, fotograf necunoscut, Arhiva Jura Bruschweiler, Geneva.

Hodler a abordat și pictura istorică sau compoziția cu temă rurală. În prima categorie se încadrează *Wilhelm Tell* (Fig. 4), eroul național al Elveției, realizat la dimensiuni grandioase, un trup vânjos, hotărât, făcând gesturi categorice precum o divinitate mitologică sau biblică – între Zeus, Hercules și Moise – profilată pe o spărtură a norilor ce par a se fi desfăcut spre a-i face loc să se arate din țării. În a doua categorie se plasează *Tăietorul de lemne*, surprins în plin efort de a doborî un arbore cu barda care, pentru reprezentativitatea sa rustică, în 1908, a fost preluat pe o bancnotă.

Atras de istoria țării sale, în 1899-1900 a executat două panouri cu tema *Retragerea de la Marignano* (Fig. 5) unde, între soldații elvețieni ce fuseseră înfrânți de Francisc I la 1515, toți cu bărbi stufoase și trăsături aspre, a introdus chipuri ale cunoscuților și prietenilor precum acela al amicului sculptor James Vibert – ce-i lucrase un bust foarte expresiv – care era posesorul unei respectabile bărbi roșii ce i se resfira pe pieptul lat. Monumentala lucrare, abordată într-o simili-manieră arhaică de împletire între romanic și gotic și pentru care a folosit o tehnică a picturii murale pe bază de caseină, a făcut senzație și i-a adus consacrarea

europăeană, după ce a fost arătată în acel ultim an al veacului al XIX-lea la a 8-a expoziție a Secesiunii vieneze, între 3 noiembrie și 27 decembrie. A fost ales membru corespondent al grupului secesionist. O nouă prezență pe simeza vieneză a avut loc în decembrie 1901 – ianuarie 1902. Atunci a expus o compoziție plină de poezie și cu varii traiecte ale decodificării, *Cea aleasă*, care era o euritmie obținută din trupuri de tinere femei, figură întregă – amintind de Fecioarele cuminți din iconografia goticului târziu – înveșmântate într-un fel de chiton grecesc, alb, sugerând puritatea și cuvioșenia. Lucrarea este mult apreciată pentru ermetismul ei și dr. Anton Loew îi comandă o replică pentru care Hodler vine iar la Viena, în prima parte a anului 1903, petrecând șapte săptămâni și împrietenindu-se cu artiștii locali. În toamna aceluiași an, artistul a fost vizitat de Koloman Moser și Carl Moll pentru a face o selecție de lucrări în vederea participării la următoarea ediție a expoziției în pregătire.



Fig. 7. Afîșul celei de-a 19-a Expoziție Secession 1904, Arhive Jura Bruschweiler, Geneva.



Fig. 8. Sala Hodler la a 19-a Expoziție Secession 1904, Arhive Jura Bruschweiler, Geneva.



Fig. 9. Sala Hodler la a 19-a Expoziție Secession 1904, Arhive Jura Bruschweiler, Geneva.

Cu efluvii de entuziasm, artistul le-a scris „Vive Vienne, vive la Secession!” . Avea toate motivele să fie bucuros: la a 19-a expoziție a Secesiunii din 1904 a fost prezent cu 31 de picturi și s-a remarcat plenar în fața celorlalți invitați, Edvard Munch și Hans von Marées. La acel eveniment i s-a făcut onoarea de a executa el afișul manifestării (Fig. 7). I-au fost achiziționate atunci multe pânze și a scăpat astfel de jena financiară cu care fusese obișnuit. „Vinezii m-au scos din mizerie” – nota artistul și, în altă parte, spunea „Mi-au făcut șederea în Viena cât s-a putut de confortabilă și agreabilă. Am fost îndeajuns celebrat. Secesiunea mi-a organizat chiar o serbare. Pe scurt, sunt tratat absolut nobiliar dar, după cum se spune, un profet nu are onoruri în propria țară.”



Fig. 10. Valentine Godé-Darel, ulei pe pânză, c. 1909, colecție particulară, Ticino.

Prezența sa în mediul artistic vienez a avut efecte imediate, așa cum deja s-a menționat mai sus. Un alt artist care a suferit influența sa a fost Moser care s-a simțit atras de paleta lui Hodler, adoptând în picturile făcute în ultima parte a vieții culorile complementare oranj-violet și galben-albastru. La fel, impresionat de frontalitatea și simetria folosită de elvețian în portrete și-a pictat și el un autoportret perfect frontal și simetric prin 1916.

S-au păstrat mai multe fotografii ale sălilor unde erau aranjate lucrările lui Hodler în acea expoziție (Fig. 8, 9). De altfel, fotografia a jucat un rol major în viața artistului. El, personal, nu lucra fotografie, dar îi plăcea să fie pozat, fie în atelier, concentrat asupra șevaletului, fie când se relaxa cântând la acordeon de care era tare îndrăgostit și poseda cel puțin 6 modele diferite. Pe lângă aceasta, îi plăcea să-și aibă picturile fotografiate de profesioniști ceea ce demonstra conștiința valorii operelor sale și dorința de a avea o documentație completă asupra ei, ca un adevărat catalog. De asemenea, colecționa fotografii cu opere ale confrăților. Folosea fotografia drept model pentru detalii de draperie, de gestică și expresie pentru anumite personaje din compozițiile ce le pregătea. De multe ori intervenea direct pe fotografii cu diverse nuanțe sau contururi în creion ori tuș, sau chiar decupând părți din poză, spre a se exersa și a-și clarifica anumite aspecte ale pânzei în lucru (vezi Fig. 5).

În 1907 i-a fost comandat, pentru noua clădire a Universității din Jena, pictura murală *Plecarea studenților germani în Războiul de Independență în 1813* pe care o va onora în stilul deja consacrat, ușor plat, în două registre, cel de sus pur decorativ și ritmat de marșul infanteriștilor încolonați ce înaintează în monom, fără accidente formale, iar cel de jos foarte agitat, plin de evenimente, cu niște camarazi din cavalerie ce îmbracă, precipitați, uniforme, își iau echipamentul și încăleacă pe bidivii gata pregătiți (Fig. 6).

Preocupat și de teoria artei, a ținut o conferință „Datoria artistului”, iar în ianuarie 1909 i-a fost publicat eseu „Despre opera de artă” în revista „Morgen”. În 1910 a început să lucreze compoziția murală *O vedere a infinitului* pentru scara de onoare a noului edificiu Kunsthaus din Zürich.

Începuseră anii săi cei mai buni. Cu averea acumulată, în 1913, și-a cumpărat un elegant apartament într-o zonă exclusivistă a Genevei, Quai du Mont Blanc, pe care l-a mobilat cu piese proiectate de alt prieten vienez, arhitectul Josef Hoffmann, și executate la Wiener Werkstätte. În 1908 a cunoscut o franțuzoaică, Valentine Godé-Darel care-i va deveni model și iubită (Fig. 10), deși el era însurat. Soția, Berthe, a avut

multă înțelegere pentru infidelitatea artistului și nu a obiectat nici atunci când a apărut rodul acestei iubiri de maturitate, o fetiță, Paulette, ce va fi crescută în familie după moartea prematură a iubitei pariziene. Atinsă de aripa morții, Valentine s-a stins de cancer sub ochii artistului, în 1915, vegheată până în ultima clipă de acesta, care i-a documentat suferința și degradarea fizică în multe desene și picturi. Dispariția iubitei l-a marcat profund. În expoziție, o sală mai mică era rezervată desenelor și picturilor, cu notă foarte dramatică, lugubră chiar, ce urmăreau agonia și expierea Valentinei.

La izbucnirea Marelui Război, Hodler va redacta o scrisoare de protest aflând că artileria germană a distrus catedrala din Reims. Aceasta a avut drept rezultat excluderea sa din toate asociațiile de limbă germană și scoaterea lucrărilor de pe simeze. Între 1916 și 1917 a predat cursuri săptămânale de desen la Școala de Arte Frumoase din Geneva, fapt ce i-a hrănit ego-ul pentru că astfel își certifica recunoașterea unanimă. Dar începuse să aibă probleme de sănătate la căile respiratorii – probabil o moștenire de familie căci tatăl, mama și câțiva frați muriseră de tuberculoză, fapt ce-l obsedase întreaga viață și se ferise de contaminare. Nu se mai putea deplasa și, în ultimele luni ale vieții, a executat circa 20 de peisaje cu Lacul Geneva ce se vedea de la fereastra casei sale. În această fază, colțurile de natură au început să fie tot mai abstracte, mai eterice, sub penelul său.

Ferdinand Hodler s-a stins pe 19 mai 1918 vegheat de soția sa Berthe și de fiica Paulette, vâstarul dragostei cu Valentine. Vigurosul și inovativul artist elvețian lansat în ambianța Secesiunii vieneze se plasa al doilea din suita marilor dispăruți ai acelui an fatidic, după Gustav Klimt pe 6 februarie, și înaintea lui Moser și Schiele, decedați pe 18 și respectiv 31 octombrie. A lăsat în urma sa o operă puternică, bine conturată și cu valoare perenă.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Figura feminină în grafica lui Iosif*. Cabinetul de Stampe, Biblioteca Academiei Române, iunie–octombrie 2018

La împlinirea a 60 de ani de la moartea lui Iosif Iser (1881–1958), Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române a găsit un bun prilej de a apela la rezervele sale ce conțin o bogată colecție de desene și gravuri ale pictorului, înfățișând publicului la Sala de expoziții „Theodor Pallady” o selecție grupată sub titlul *Figura feminină în grafica lui Iosif Iser*. Amploarea creației grafice a lui Iser a impus realizarea expoziției în doi timpi, Partea I-a: desene și culori de apă, expoziție deschisă în perioada 4–17 iunie 2018, și Partea a II-a: *Iosif Iser gravor*, prezentată în perioada 10–20 octombrie 2018. Tematica expoziției a fost și ea, în parte, determinată de numărul impresionant de lucrări aflate la Cabinet prin donațiile unor însemnați colecționari și ale artistului însuși (700 desene și 60 planșe gravate), răspunzând, pe de altă parte, unui curent mai larg de reafirmare a feminității pe simezele contemporane.

Pe lângă demersul comemorativ, inițiativa de a aduce în prim-plan grafica lui Iser a fost motivată și de năzuința de a pune bazele unei ulterioare reexaminări a operei artistului, care nu a cunoscut retrospective importante în ultimile decenii (cea mai recentă a fost organizată în 2011, la Muzeul Național Cotroceni), încercând, din interiorul vastului atelier grafic iserian, să ofere o modalitate de a radiografia ansamblul creației sale.



Fig. 1 – Caricatură (*Femeie cu cravașă și personaj sub braț*), guașă, în jur de 1908, B.A.R., inv. 20086.



Fig. 2 – *Balerină* (bust-semiprofil),
creioane colorate, 1928-1931, B.A.R., inv. 4475.



Fig. 3 – *Țărancă cu tulpan*,
tuș negru, laviu, 1916, B.A.R., inv. 11650.



Fig. 4 – *Țărăroaică cu vâl*, conté, acuarelă, 1920-1923, B.A.R., inv. 4513.

În egală măsură desenator și colorist, cu o vocație certă pentru linia sintetică și forma sculpturală, Iser a rămas întipărit în memoria publicului ca grafician mai ales sub aspectul activității sale timpurii de ilustrator satiric la publicațiile din țară („Adevărul”, „Belgia Orientului”, „Furnica”, „Facla”, „Flacăra”) și din străinătate („Jugend”, „Simplizissimus”, „Le Témoin”, „Le Rire”, „El Papitu”, „Lustige Blätter”) precum și ca autor al șarjelor portretistice faimoase în epocă din *Flacăra*, parțial adunate în abumul „50 figuri de contemporani” (1913). După ce am admirat în expoziția de anul trecut¹ realismul hiperlucid și ritmul sacadat al desenelor sale de pe front, în limbajul cvasi-cubist al tendințelor din prejma Primului Război Mondial, anul acesta am avut ocazia de a aprecia simțul de observație neobișnuit de acut cu care Iser a scrutat chipul și corpul feminin, subiect plastic ce a constituit pentru el o provocare continuă, o temă complexă și inepuizabilă.

În prima parte a expoziției, din luna iunie, au fost cuprinse toate fazele stilistice prin care a trecut artistul, pornind de la lucrările academice de sorginte müncheneză, trecând prin Jugenstil și expresionismul german, prin simbolism și fovismul francez, până la contactul cu Școala din Paris, moment în care, din al doilea deceniu al secolului XX, Iser atinge o sinteză personală ce nu mai poate fi reatașată vreunui curent artistic.

Întreaga tipologie a figurilor feminine din pictura lui Iser se reflectă și în lucrările realizate pe hârtie sau carton, în creion, cărbune, peniță sau acuarelă: femei mondene, cu pălării elegante, surprinse în cadru citadin, la plimbare, la teatru sau în cafenea, femei cu trăsături aspre, tătăroaice din Dobrogea și țărânci din Argeș, Muscel sau Iași, văzute în mediul lor auster, odalisce și cadâne senzuale în atmosfera interioarelor orientale, acrobate robuste și balerine melancolice, în decoruri de scenă sau în culise.

Fie că sunt portrete sau nuduri singulare, fie parte din grupuri restrânse sau mai largi, caracterizate de apartenența la un anumit mediu social, figurile feminine create de Iser ilustrează, așa cum s-a observat, un fel de iconografie a singurătății². O amărăciune fundamentală a ființei umane transpare de sub particularitatea stărilor și expresiilor fiziognomice pe care le înregistrează, o tensiune întâlnită la expresioniștii germani și la unii dintre pictorii de care Iser a fost mai apropiat în șederile sale la Paris: André Derain, Otton Friesz, Jules Pascin.

Expresia de pe chipul tătăroaicelor ghemuite pe pământ sau al țărâncilor încremenite cu mâinile în poală capătă uneori sensuri spirituale mai profunde și misterioase, ca amprente ale unei înțelepciuni impenetrabile, alteori duritatea trăsăturilor feței intră în contrast cu seninătatea și plenitudinea corporală, situații pe care Iser, cu talentul său de caricaturist, le „rezolvă” cu umor prin îngroșarea caracteristicilor de *mască* ale figurii, dovedind o deosebită subtilitate în folosirea recuzitei simbolice curente în pictura interbelică. Aceast tip de inteligență artistică îl apropie de verva creativă a lui Picasso, mai mult decât temele cu arlechini și colombine, așa cum s-a încercat, de-a lungul timpului, o timidă comparație între Iser și artistul spaniol, prezentă și în catalogul expoziției actuale.

Vigoarea și voluptatea cu care artistul observă și redă modelul în toate nuanțele și pliurile lui psihofizice se desfășoară într-un registru grav realist, conferind portretelor și nudurilor o monumentalitate clasică care se regăsește la maeștrii picturii universale. Rigoarea construcției sculpturale a corpurilor, dificultățile raccourci-urilor, variația compozițională, nuanțarea mijloacelor plastice în acord cu bogăția stărilor și expresiilor surprinse, fac din subiectul feminin o temă majoră în articularea operei grafice a lui Iser și o cheie în plus pentru înțelegerea personalității sale de excepție.

Catalogul care a însoțit expoziția *Figura feminină în grafica lui Iosif Iser*³ are o structură ce a urmat îndeaproape etapele dificilei selecții a lucrărilor din întreg și a expunerii lor pe simeză, prezentând și un concis aparat critic: un studiu introductiv, o biografie bine punctată cu fotografii de epocă, o bibliografie selectivă. În introducere sunt formulate unele impresii proaspete, din unghiuri neașteptate, asupra temei feminine din grafica lui Iser, se readuc în atenție vechi analize și încadrări ale operei sale, invitând la punerea lor în balanță și încurajând noile studii, din perspectiva prezentului.

Lucrările au fost înregistrate cronologic, cu datele tehnice complete, în patru secțiuni: lucrări din expoziție, studiile pentru gravură, alte lucrări care nu au figurat în expoziție și un album de desene. Albumul donat de artistul însuși, datat 1944, conținând însă și schițe de la sfârșitul anilor '20, a constituit o revelație în cadrul expoziției, iar reproducerea lui în catalog prelungește răgazul de a medita asupra modului de lucru al lui Iser.

Asemenea lui Pallady în carnetele sale, Iser creionează figuri și situații observate în moment, fixând rapid, printr-un sistem lapidar de notație, coordonatele principale ale subiectului: proporții, raporturi

¹ *Mărturii din Războiul cel Mare. Grafică din Colecțiile Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române*, București, 5–31 octombrie 2017, catalog de Cătălina Macovei, consultant științific Adrian-Silvan Ionescu.

² Vezi Amelia Pavel, *Ideii estetice în Europa și arta românească la răscruce de veac*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1972, p. 74–75.

³ Cătălina Macovei, *Figura feminină în grafica lui Iser, Partea I (desen și culori de apă)*, Biblioteca Academiei Române, București, 2018, 198 p. + il.

compoziționale, luminația generală, accente expresive. Studiile compoziționale cu teme diferite: portrete și nuduri, izolate sau în grup, de tătăroaice, odalisce, țărânci din Argeș, spaniole, arlechini și balerine, au pe de-o parte un rol mnemotehnic, servind exigenței artistului de a introduce elemente variate, vitale și autentice în lucrările finisate în atelier, și, pe de altă parte, ilustrează preocupările sale profunde pentru construcția tabloului și pătrunderea psihologică a personajelor.

A doua secvență a expoziției, prezentată la aceeași galerie în luna octombrie 2018, a cuprins gravuri în care, alături de tema portretului sau a nudului feminin, sunt prezente și câteva peisaje. Compoziții care înglobează figura feminină în peisaj tratează ipostaze ale acesteia ca parte naturală a decorului apăsător, arid și accidentat, în peisajele din Dobrogea, de la Balcic, fie ca sinteză a bucuriei de viață și a *loisir*-ului occidental, în scenele de plajă din sudul Franței.

Printre lucrările lui Iser au fost incluse câteva gravuri ale unor artiști străini cu care acesta a intrat în contact la Paris, prima dată într-o ședere de scurtă durată, în 1908, și a doua oară, între anii 1920—1930, când a studiat la Academia Liberă a lui Othon Friesz. Peisajele citadine sau compozițiile cu figuri de André Derain și D. E. Galanis (împreună cu care Iser a expus în 1909 la București), precum și altele de Dunoyer de Segonzac, Raoul Dufy și Jules Pascin, cel care l-a inițiat în tainele gravurii, ilustrează din plin contextul în care artistul s-a format și a evoluat, în acord cu preocupările constructive și figurative ale Școlii din Paris.

Plăcerea conturului și a formei sculpturale este și mai evidentă în inciziile pe care Iser le face pe placa de metal, tehnica gravurii cu acul (*pointe sèche*) constituind pentru artist un prilej ideal pentru a-și afirma siguranța și suplețea mâinii care conduce linia. Pe lângă un număr limitat de compoziții mai încărcate prin numărul personajelor și atmosfera pe care artistul vrea s-o redea prin mijloacele mai complexe ale gravurii în acvaforte, dar și mai dificile și greu de stăpânit, majoritatea portretelor sau a nudurilor sunt figuri singulare, sau grupate câte două-trei, decupate ca din foarfecă din spațiul larg al hârtiei, lucrate în *pointe sèche*. Această din urmă tehnică pare să fie preferata lui Iser, desenul cu acul pe placa de cupru fiind similar desenului în creion conté pe hârtie, având o duritate asemănătoare, însă producând efecte de negru cu profunzimi și catifelări speciale.

Subtilitățile stampeii în alb-negru l-au inspirat pe artist în abordarea unei teme exotice rare în creația sa, tratând câteva figuri de femei africane, modele din mediul parizian, redată bust sau în poziție semiculcată. Provocarea căruia îi răspunde artistul a fost, pe de-o parte, redarea contrastului între cromatică trupului și luminozitatea fundalului, și, pe de altă parte, sugerarea precisă a trăsăturilor specifice rasei doar prin intermediul desenului. Sunt lucrări exemplare pentru capacitatea artistului de portretizare și pentru instinctul său de a capta surpriza descoperirii psihologice și de a o transmite privitorului⁴.

Grafica lui Iser revelează, încă o dată cu ocazia expoziției *Figura feminină în grafica lui Iosif Iser*, resorturile intime ale operei sale bazate pe rigoarea arhitecturală, reliefarea haptică a formelor, modularea ductului liniei anguloase sau unduioase raportată la conținut, capacitatea de extragere a esențialului, concentrarea specificului și a culorii locale, caracteristici prin care Iser s-a definit ca unul dintre marii maeștri ai picturii românești interbelice.

Virginia Barbu

Expoziția *WIEN 1900. Klimt, Moser, Gerstl, Kokoschka*, Leopold Museum, Viena, 18 ian. – 10 iunie 2018

Expoziția *Egon Schiele. Die Jubiläumsschau*, Leopold Museum, Viena, 3 martie – 4 nov. 2018

Anul 2018 marchează centenarul dispariției a mai multor iluștri plasticieni vienezi cărora le-au fost organizate expoziții la Muzeul Leopold din Viena: Moser, Klimt, Schiele.

Toți trei au fost promotori ai înnoirii limbajului plastic și decorativ. Toți trei au fost stâlpi ai mișcării Secession de la cumpăna dintre veacuri ce a impus un stil specific, plin de libertate și de farmec.

Koloman Moser (1868–1918) (Fig. 1) a studiat mai întâi la Academia de Arte Frumoase între 1886 și 1892, apoi la Școala de Arte și Meserii între 1893 și 1895, având o înclinație nativă pentru decorațiunile de interior, astfel devenind primul designer în adevăratul înțeles al cuvântului. În acea perioadă l-a cunoscut pe Gustav Klimt cu care s-a împrietenit. După un an petrecut ca membru în Künstlerhaus (societatea artiștilor vienezi) în 1897 demisionează, împreună cu Klimt, ambii dezamăgiți de închistarea și imobilismul acelei organizații prea tradiționaliste pentru aspirațiile lor. În luna aprilie a anului 1897 ambii au fondat Uniunea Artiștilor Austrieci – Secession unde s-au afirmat cu pregnanță și au putut pune în practică toate ideile lor reformatoare.

⁴ Cătălina Macovei, *Figura feminină în grafica lui Iser, Partea II (gravură)*, Biblioteca Academiei Române, București, 2018, p. 7 (ilustrații cat. 44, cat. 61, cat. 62).



Fig. 1. Koloman Moser 1868–1918.



Fig. 2. Schiță pentru afișul primei mari expoziții de artă Secession, 1897, Leopold Museum.



Fig. 3. Afişul celei de-a XIII-a expoziție Secession, 1902, colecție particulară, Viena.

Moser a fost foarte activ în zona graficii și a proiectării expozițiilor acestei organizații: multe dintre afișele manifestărilor anuale au fost executate de el (Fig. 2, 3), la fel și copertile și ilustrațiile din „Ver Sacrum”, organul de presă al secesioniștilor, publicat în intervalul 1898–1903. În 1899, complexul artist a început să predea la Școala de Arte și Meserii pe care o absolvise cu patru ani mai înainte ocupând catedra de pictură decorativă și desen.

Un inovator al formelor și inventator de obiecte utile cu încărcătură estetică, Moser a fondat, în 1903, Wiener Werkstätte, o întreprindere producătoare de mobilier și decor interior. L-a avut alături pe importantul architect Josef Hoffmann, ambii deținând poziția de designeri. În expoziție puteau fi văzute câteva dintre piesele importante proiectate și executate de el: o suită de pahare din sticlă colorată, o veioză foarte simplă din metal alb, bățut și abajur din ciucuri de sticlă, un scaun cu trei picioare (Fig. 4), un garderob cu intarsii (Fig. 5) și un fotoliu – cele două făcând parte din garnitura de mobilier executată pentru apartamentul doctorului Hans Eisler von Terramare. Ideea lui Moser era ca obiectele uzuale ale vieții zilnice să fie investite cu mari calități artistice și să fie făcute din materiale de bună calitate. Pe lângă mobilier, artistul a proiectat și bijuterii de mare efect îmbinând linii și forme simple, geometrice, și pietre semiprețioase neșlefuite sau bucăți de sticlă colorată care aminteau de caboșoanele din orfevrerie carolingiană. Un colier format din pătrate plate, de argint, perforate de alte pătrate mai mici – sugerând reburile unei mașini ce stanțează piese modulare – legate între ele prin lanțușoare fine, a fost lucrat pentru Klimt, care l-a oferit în dar partenerei sale Emilie Flöge, ea însăși creatoare de modă.



Fig. 4. Fotoliu c.1901, Leopold Museum.

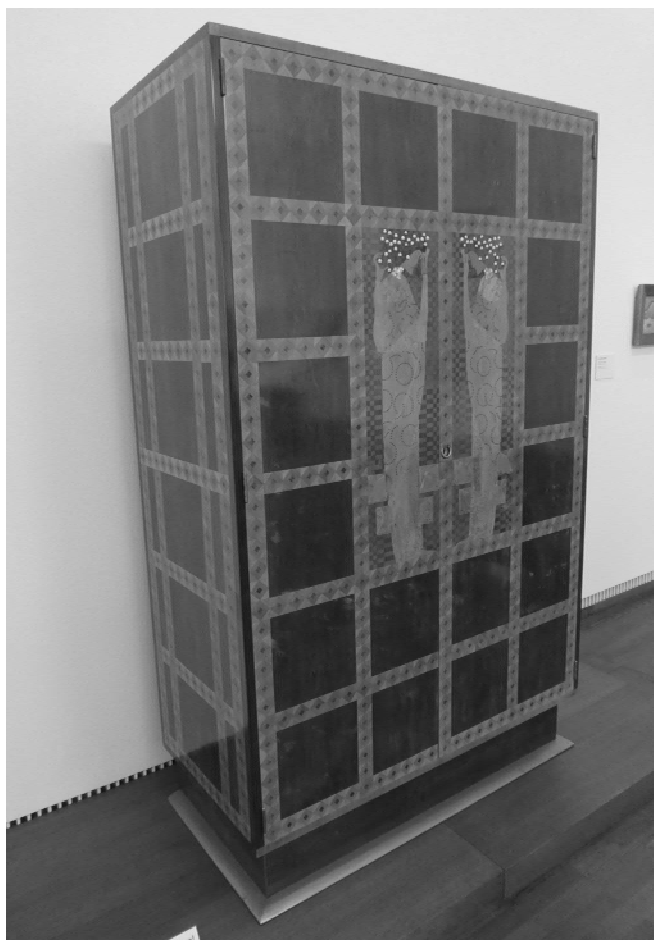


Fig. 5. Garderob pentru apartamentul lui Eisler von Terramare, 1903, Leopold Museum.



Fig. 6. Schiță pentru vitraliul cu îngeri pentru biserica Sf. Leopold, Steinhof, 1905, Leopold Museum.

Încercător în talentul și viziunea înnoitoare a lui Moser, în 1905, arhitectul Otto Wagner l-a luat colaborator la finisarea bisericii Sf. Leopold de la Steinhof. Artistul a făcut schițele pentru vitraliile celor două mari ferestre cu arc în plin cintru care străpungeau pereții de nord și de sud ai naosului precum și pentru altar. Desenele pentru sfinții și sfintele reprezentate, învăluiți în straie simple, cu falduri euritmice, au linii anguloase ca de xilogravură din Renașterea germană, în stil Hans Holbein sau Albrecht Dürer (Fig. 6). Autorul a figurat deasupra și dedesubtul fiecărui personaj sacru o abundență de ornamente, între care literele cu care sunt scrise numele acestora ca și citatele biblice devin parte componentă a decorului. Îngerii cu mâinile adunate în rugăciune ce încadrează, în partea de sus a uneia dintre ferestre Duhul Sfânt iar în cealaltă Sfânta Față de pe Năframa Sf. Veronica, au aripi colorate ca penele de păun. Decorativismul și sintetismul susținute de o paletă destul de sobră, total străină de strălucirea cromatică a vitraliilor medievale, caracterizează această lucrare majoră a lui Moser. Ea a fost primită cu relativ entuziasm de prelatul care

coordona programul iconografic al lăcașului, teologul Heinrich Swoboda, dar schițele pentru altar au fost respinse, cu indignare, sub cuvânt că îngerii seamănă cu niște doamne cochete, cu flori în coafura la modă, care fac bezele enoriașilor. Spre a se descotorosi de artist, eforii bisericii i-au plătit vitraliile în 1907, dar i-au reziliat contractul pentru altar. Dezamăgit, Moser i-a scris lui Wagner „Te rog, abandonează-ți visul de a avea o operă de artă totală!”

În 1907 artistul a părăsit Wiener Werkstätte și și-a acordat mai mult timp pentru pictură. Era atras de peisaj și de compoziții simboliste pe care le trata în tonalități puternice. Atât în paletă cât și în tematică a fost influențat de elvețianul Ferdinand Hodler pe care îl cunoscuse când acesta a participat la expozițiile grupării Secession. Pe simeza de la Muzeul Leopold figura o mare pânză inspirată de vechile legende germane și de opera lui Richard Wagner, *Elixirul dragostei (Tristan și Isolda)* (Fig. 7). Cei doi protagoniști stau față în față, bărbatul a aruncat rapiera la pământ și pare surprins de faptul că-i este întins bolul cu licoarea fermecată. Compoziția este străbătută de o exagerată teatralitate. De altfel, în aceeași perioadă, Moser a făcut și decoruri de teatru. *Venus în grotă* este o altă compoziție care face legătura dintre tematica alegorică de sorginte barocă și tratarea contiguă contemporaneității autorului care opta pentru prezentarea unui nud de femeie modernă, departe de canonul atic, și folosirea unei palete sărace, de-a dreptul seacă, preferând păstrarea desenului viguros ce-l apropia mai mult de grafică decât de pictură. O lucrare plină de mister și de o deosebită ingeniozitate a paginării este *Peisaj din Semmering la apus* unde, în prim-plan sunt plasate siluetele a doi brazi cam anemici, profilați pe o pată întinsă de gri neutru, care corespunde munților cu viroage învăluite în ceață ce-și au doar linia piscurilor luminată de o geană galben-aurie, dată de discul solar, în degradeuri orifice, care coboară spre asfințit, părând în același timp un glob din decorul pomului de Crăciun uitat pe o cracă (Fig. 8).



Fig. 7. Elixirul dragostei (Tristan și Isolda), 1913–1915, ulei pe pânză, Colecția particulară Leopold.

Într-un autoportret cu bustul gol, aflat în patrimoniul Albertinei, era evidențiată fizionomia foarte specială, dominată de ochii negri, penetranți, cu scilipiri electrice, lucind straniu de sub sprâncenele foarte arcuite, ca niște semne de întrebare, pe care orice doamnă din Fanar le-ar fi invidiat.



Fig. 8. Peisaj la Semmering la apus, 1913, Colecția particulară Leopold.

După o activitate atât de variată și bogată în rezultate – deși nu de foarte lungă întindere în timp – care i-a adus porecla de „artistul cu o mie de talente”, Koloman Moser se stinge pe 18 octombrie 1918, răpus de cancer.

Spiritul cel mai avântat al epocii a fost Gustav Klimt (1862–1918). După studiile la Kunstgewerbeschule (Școala de Arte Aplicate), fiul gravorului din Baumgarten s-a consacrat picturii istorice, fiind cooptat de pictorul Franz Matsch, împreună cu fratele său mai tânăr, Ernst, în proiectul decorației murale de la Kunsthistorisches Museum și de la Burgtheater din Viena. În aceeași perioadă au elaborat, la solicitarea Casei Regale a României, copii după măștrii din vechime pentru completarea colecției de tablouri a Castelului Peleş din Sinaia. Au mai primit comenzi pentru pictarea tavanului de la Platul Sturnay, pentru acela al clădirii băilor din Karlsbad și pentru Vila Hermes, un refugiu favorit, în afara Capitalei, al împărătesei Elisabeta/Sissi. Împăratul Franz Joseph avea să-l decoreze, în 1888, cu Goldenes Verdienstkreuz (Crucea de Merit de aur) pentru contribuția sa în domeniul artelor, deși la acea dată încă nu își dovedise marile calități de inovator al plasticii timpului său. În 1892 și-a pierdut atât tatăl cât și fratele cu care colaborase atât de bine. O nouă lovitură avea să o primească anul următor când Ministerul de resort a refuzat să-i confirme numirea ca profesor la Academia de Arte Frumoase, un loc ce-l merita cu prisosință. În 1896 i-au fost comandate 3 compoziții monumentale pentru plafoanele Universității, Filosofia, Medicina și Jurisprudența dar proiectele au părut mult prea moderne și i-au fost refuzate.

În 1897, Klimt a părăsit organizația de breaslă a plasticienilor, Künstlerhaus, și a fondat grupul Secession al cărui prim președinte a fost ales. Acolo s-a manifestat plin pentru înnoirea genurilor de șevalet și crearea unui stil modern, potrivit epocii. Anul următor și-a început apariția revista organizației, „Ver Sacrum” unde au fost reproduse multe dintre lucrările membrilor acesteia. Prin eforturi reunite, a fost ridicat un edificiu special pentru manifestările grupului, operă a arhitectului Josef Maria Olbrich. În 1902, la a 14-a expoziție Secession, Klimt a realizat pentru acea clădire *Friza Beethoven*, spre a acompania sculptura policromă a lui Max Klinger ce-l reprezenta pe marele compozitor. Fusesse gândită ca o lucrare temporară, așa că artistul a așternut-o direct pe perete în tehnica *al secco*, presupunând că după respectiva manifestare peretele va fi curățat. Dar lucrarea, care a creat multe controverse în epocă pentru conotațiile sale sexuale, s-a păstrat până astăzi.

Anul următor, artistul a făcut o călătorie în Italia, la Veneția, Florența și Ravenna, unde l-au impresionat mozaicurile bizantine, cu fond de aur. Acela va fi debutul perioadei de aur din opera sa, dezvoltată în intervalul 1903–1910. Tot în acea epocă începe să combine suprafețele plate, decorative, cu volumele figurilor personajelor pe care le portretiza sau le includea în compoziții cu mesaj. În 1904 i-a fost comandat proiectul unui mozaic parietal pentru Palais Stoclet din Bruxelles a cărui montare a început în 1909, prilej cu care artistul a vizitat Parisul și a luat contact cu opera confrăților francezi Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin, Bonnard și Matisse. Din cauza unor disensiuni legate de viziunea artistică, în 1905, Klimt s-a retras din gruparea Secession al cărei inițiator fusese. Un succes meritat a fost reputat la A 9-a Bienală de la Veneția, din 1910. Anul următor, una dintre lucrările sale de marcă, *Moarte și viață* – prezentă acum pe simeza de la Leopold Museum – a fost premiată la Expoziția Internațională de Artă de la Roma, eveniment care i-a ocazionat o călătorie în Cetatea Eternă urmată de Florența, Bruxelles, Londra și Madrid. După moartea mamei, în 1915, paleta i s-a întunecat iar peisajele pe care le picta au început a fi monocrome. Recunoașterea i-a venit abia în 1917 când a fost ales membru onorific al Academiei de Arte din Viena și din München.



Fig. 9. Fată așezată, c. 1894, Leopold Museum.

În expoziția de față a fost prezentat un Klimt așa cum puțini și-l pot închipui, pendulând între un portretist academic de mare forță, un autor de studii cuminiți, de școală (nud de bărbat întors spre dreapta, datat 1883) și un peisagist de factură postimpresionistă. Între portretele perioadei de început sunt de menționat *Tânăra fată așezată* (c. 1894) (Fig. 9), un *Cap de țărancă din Hana* – executat cu precizia

maestrului suedez Anders Zorn –, *Portretul unui bătrân* (c. 1896) (Fig. 10) și *Portretul unui domn vârstnic din profil* (c. 1896) cu efecte de negru și gri în maniera lui Eugène Carrière.



Fig. 10. Portret de bătrân, c.1896, colecție particulară.

În peisaje – precum *Pe Lacul Altersee* (1900) (Fig. 11) sau *Marele plop II (apropierea furtunii)* (1902–03) (Fig. 12) – a adoptat un divizionism îndrăzneț care îl apropie de colegii francezi, chiar dacă tonalitățile folosite de el sunt îndeobște mai închise, mai saturate. Toată această pregătire solidă, secondată și de exercițiul de copiere a vechilor maeștri, au stat la baza „jocurilor” sale de mai târziu, la excursul în decorativism, la profuzia de ornamente geometrice în care făcea să răsară chipuri de un puternic realism, ca un volum dintr-o masă amorfă, plată. Lucrările cu care este îndeobște obișnuit marele public erau absolut colaterale și în minoritate, precum deja amintita pânză *Moarte și viață* (Fig. 13). Am putut vedea astfel un Klimt departe de ermetismul *Sărutului* reprodus pe obiectele cele mai banale (eșarfe, cravate, pungi, pudriere, cutii de ochelari, etc.) până la anonimarea autorului. Artistul a fost doborât de un atac de cord pe 6 februarie 1918.

Făcând legătura cu operele de la Leopold Museum, la Muzeul de Arte Aplicate, unde se păstrează cartoanele pentru mozaicul de la Palais Stoclet, era prezentat un experiment *Klimt's Magic Garden. A Virtual Reality Experience (Grădina fermecată a lui Klimt. O experiență a realității virtuale)* datorat cineastului Frederick Baker ce putea fi văzut între 7 februarie și 7 octombrie anul curent. Cu ajutorul unor ochelari electronici privitorul putea fi purtat într-o lume feerică unde lujerele și inflorescențele concepute de Klimt prindeau viață și copleșeau cu grandoarea lor virtuală, beneficiind de un fond muzical potrivit compus de George Taylor. Astfel, visul grafic închipuit de Klimt căpăta o concretețe impalpabilă prin mijloacele moderne de vizionare 3D.



Fig. 11. Pe Lacul Attersee, 1900, ulei pe panza, Leopold Museum.



Fig. 12. Plopul cel mare II, 1902–1903, Leopold Museum.

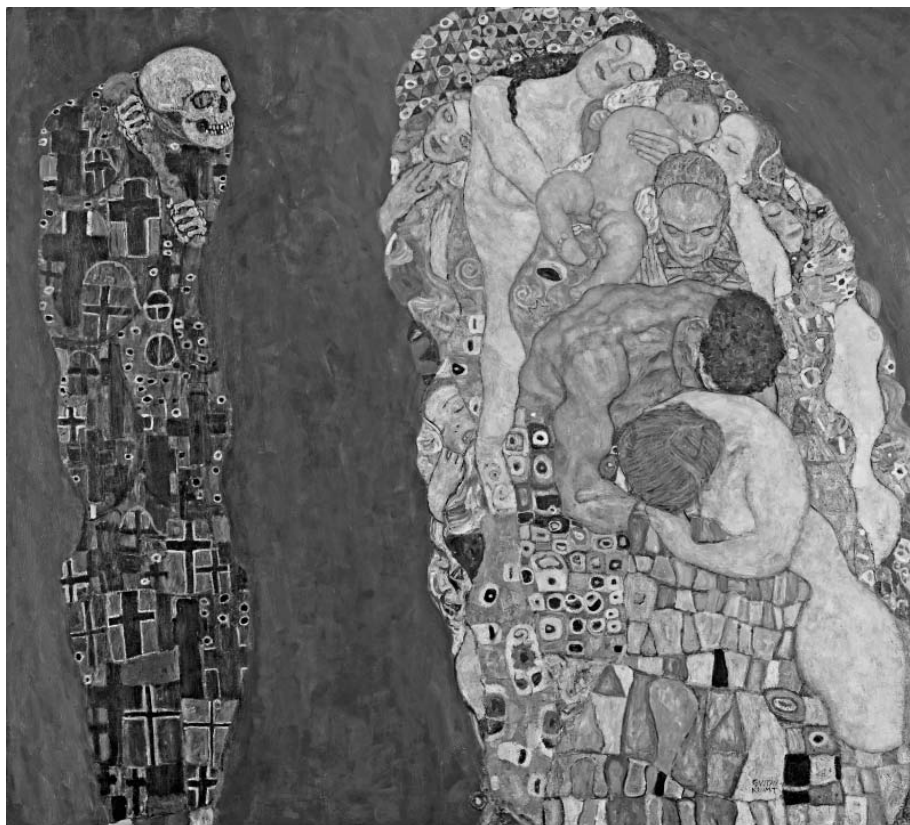


Fig. 13. Moarte și viață, 1910–1911, ulei pe panza, Leopold Museum.

Tot la Leopold Museum a fost deschisă ampla manifestare *Egon Schiele. Die Jubiläumsschau* (Expoziția Jubiliară) în care au fost prezentate lucrări mai puțin cunoscute ale prolificului și enigmaticului plastician. Instituția organizatoare posedă cea mai mare și însemnată colecție din lume de opere ale artistului – peste 40 de picturi și circa 180 de lucrări de grafică – achiziționate de Rudolf Leopold, la prețuri modice, în anii 50, când Schiele fusese uitat și creația sa nu era încă prețuită la justa valoare. În acele timpuri, grafica se putea obține mai pe nimic iar o pictură de mari dimensiuni putea atinge, eventual, prețul unui automobil banal, în vreme ce azi ar fi estimată la milioane de euro. Dar Leopold a avut fler și a știut în ce să investească!

Fiu al șefului de gară din Tulln, Egon Schiele (1890–1918) (Fig. 14) și-a manifestat de la vârstă fragedă talentul năvalnic: desena, cu frenezie, trenuri și gări. La școală nu a fost un elev silitor pentru că tot timpul și-l consacra schițelor sale. În 1904 tatăl a decedat în urma unei pareze cauzată de sifilis și tutela lui Egon a fost preluată de un unchi matern cu principii conservatoare. În 1906 a fost primit la Academia de Arte Frumoase unde nu s-a putut adapta din cauza stricteții programei analitice și a profesorilor care nu acceptau libertățile pe care încerca să și le ia neînregimentabilul student. Cunoștința și apropierea de Gustav Klimt a avut efecte benefice asupra artei sale în faza formativă. În 1909, cu ajutorul noului său prieten, Schiele este prezent pe simeza Expoziției Internaționale de Artă din Viena. În același an, mai mulți colegi care intraseră în conflict cu profesorul lor de pictură fondează Neukunstgruppe (Grupul Arta Nouă) în care Schiele a cumulat funcțiile de președinte și secretar. Răzvrățiții au deschis o expoziție într-o sală din centrul Capitalei, în Schwarzenbergplatz. Pentru eveniment tânărul plastician a redactat un manifest în care sintetizase aspirațiile generației sale: „Artistul nou trebuie să fie absolut el însuși; trebuie să fie un creator; are nevoie de o bază pe care să construiască în interiorul său, imediat și prin el însuși, fără a folosi tot ceea ce i s-a transmis din trecut.” Personal a urmat, nestărmutat, acest program, enunțat ca o frondă la arta practică în Academie și de absolvenții mai puțin inspirați și dotați ai acesteia. Din 1910 creația sa a luat o orientare expresionistă. Cu acceptul unui medic ginecolog, a făcut studii de femei gravide și copii la Spitalul Universitar, astfel dezvoltând o suită de teme care îl preocupau până la obsesie precum sexualitatea, fertilitatea, gestația, fragilitatea ființei umane și moartea. Dialogul viață-moarte, preluat de la Klimt, a fost dus până la grotesc și macabru-scabros cu producerea sinesteziilor precum sugestia duhului cadavrelor în purtefacție.



Fig. 14. Egon Schiele la 16 ani, 1906, colecția particulară Leopold.



Fig. 15. Gustav Klimt în halat albastru, 1913, creion și guașă pe hârtie, colecția particulară Leopold.

Celebrul arhitect Otto Wagner, sesizându-i talentul, l-a sfătuit să se dedice portretizării oamenilor celebri și bogați spre a-și statua numele și a avea un câștig sigur, oferindu-se a-i fi el însuși model. Nonconformistul tânăr a încercat acest gen, dar stilul său era departe de a satisface clientela fiind prea aspru, prea direct și oarecum apropiat de caricatură prin linia sa nervoasă și simplificatoare, ori aluziile licențioase (Fig. 15).



Fig. 16. Egon Schiele la vreme de război, (detaliu) 1916.

Nudul va deveni o temă predilectă a sa. Modelul preferat, Wallburga Neuzil, alintată Wally, i-a devenit amantă. S-au mutat împreună la Krumau, în Boemia, orașul mamei artistului. Dar din cauza vieții prea libertine pe care o duceau și a faptului că Wally îi poza nud în grădină, în văzul trecătorilor, a scandalizat comunitatea și au trebuit să părăsească localitatea. Necazurile nu se opriseră acolo: mutat în sătucul Neulengbach din preajma Vienei, a fost acuzat de violarea unei minore și de molestarea unor copii. După cercetări a fost absolvit de aceste crime dar a suferit totuși o condamnare la 3 zile de încarcerare pentru imoralitate, din cauză că adusese adolescenți în atelierul unde avea expuse nuduri. Întemnițarea, fie și pe durată atât de scurtă, a fost traumatizantă pentru artist. Spre a-și uita necazurile a plecat într-un voiaj la Triest unde a pictat peisaje marine și bărci, apoi la München unde a luat legătura cu artiștii expresioniști și a început să expună. În 1913 a trimis lucrări la manifestările din acest oraș ca și la Dresda, Düsseldorf, Berlin și Budapesta. Dezvoltând relații foarte bune în mediul german unde îi fuseseră achiziționate lucrări, artistul se gândea chiar să se mute la Berlin sau München. Dar izbucnirea Marelui Război a pus capăt oricăror planuri. În primul an de conflict armat nu a fost concentrat fiind considerat inapt.

Stabilit definitiv la Viena, și-a luat un atelier pe Hietzinger Hauptstrasse. De cealaltă parte a străzii locuia o familie pe ale căror două fiice Schiele începe să le curteze, în mod egal, prin scrisori și întâlniri, în primele luni ale anului 1914 continuându-și, totuși, coabitarea cu Wally. Un an mai târziu, a trebuit să rupă vechea legătură amoroasă, la cererea imperativă a surorii asupra căreia i se concentraseră toate sentimentele, Edith, și dorea exclusivitate în viața artistului. Aveau să se căsătorească foarte curând. Dar, în aceeași perioadă, în urma unui nou control medical mașina imperială de război l-a declarat potrivit a îmbrăca uniforma militară și a trebuit să-și ia rămas bun de la proaspăta soție. Nu a fost trimis chiar în prima linie dar a săpat tranșee în jurul Capitalei și a păzit prizonieri (Fig. 16). Aceasta până în luna mai a anului 1916 când a

fost detașat la un lagăr pentru ofițeri ruși din sudul Austriei, la Mühling, unde a avut timp suficient să se dedice artei. A făcut multe portrete ale nefericiților militari internați acolo: figuri trase, triste, demoralizate, lipsite de orice marțialitate dar spiritualizate, cu o zbuciumată viață interioară specific slavă. În ianuarie 1917, superiorii dându-și seama de valoarea sa de plastician care era mai importantă decât poziția sa insignifiantă de combatant sau paznic de lagăr, l-au trimis la Viena unde s-a reangrenat la mișcarea artistică. I s-a permis să locuiască și să activeze în propriul atelier dar primise sarcina de a organiza, în Prater, Expoziția Războiului. A putut trimite lucrări la expoziții în Amsterdam, Stockholm și Copenhaga. Nici în timpul primei perioade a concentrării nu fusese total rupt de viața culturală, ci doar îndepărtat de ea: în decembrie 1915, lucrarea sa *Levițiație* figurase în expoziția Secession de la Berlin, alături de marea pânză *Moarte și viață* a prietenului Klimt. La a 49-a expoziție a Secesiunii vieneze din 1918 – pentru care el a executat afișul reprezentându-și confrății adunați la o masă, versiune modernă a *Cinei celei de Taină*, unde locul lui Klimt, fondatorul grupării, era gol, pentru că acesta decedase recent (Fig. 17) – a prezentat 19 picturi în ulei și 30 de desene. Acolo a reperat cel mai mare succes: 5 pânze i-au fost cumpărate de diverși amatori iar Galeria Austriacă i-a reținut portretul soției, aceasta fiind prima achiziție din partea statului. Din păcate, Schiele nu s-a putut bucura prea multă vreme de laurii succesului pentru că, pe 28 octombrie, soția sa însărcinată a decedat în urma contractării gripei spaniolă de care s-a contaminat și artistul, murind trei zile mai târziu. Avea doar 28 de ani. Ultimele sale cuvinte au avut o rezonanță profetică: „S-a terminat războiul – trebuie să plec și eu. Picturile mele vor fi prezentate în toate muzeele lumii.”

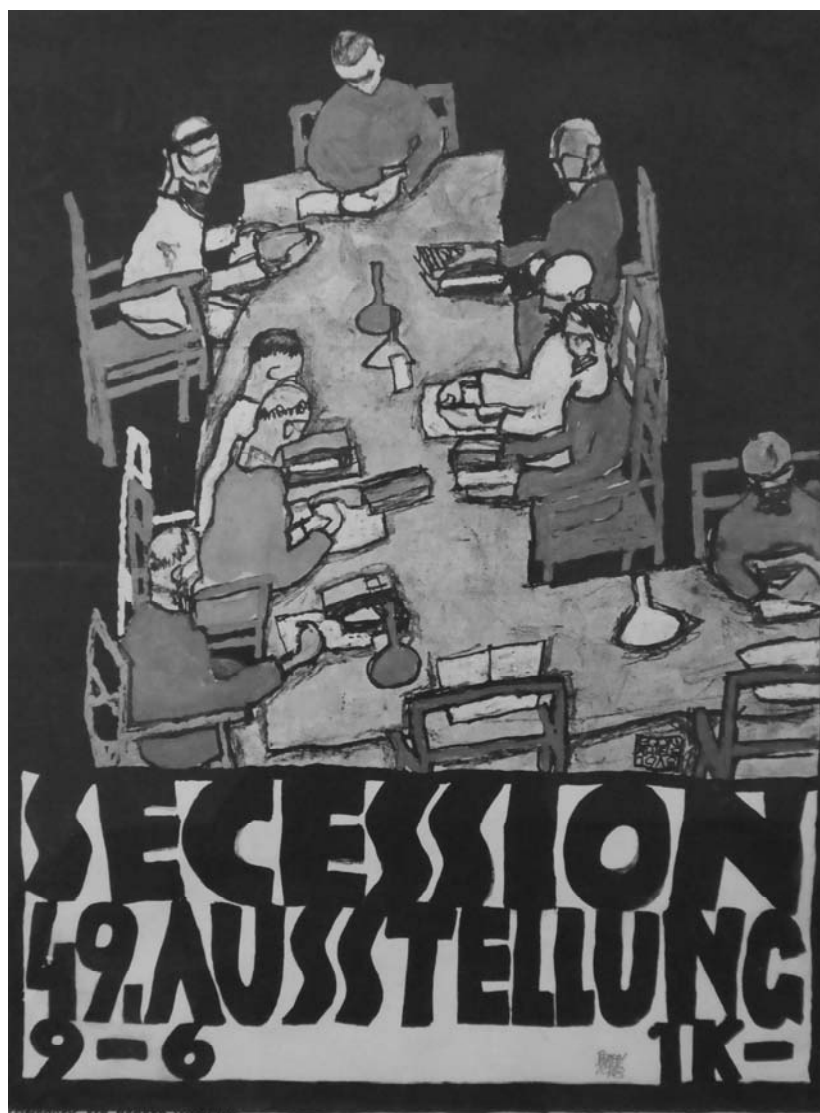


Fig. 17. Masa rotundă. Afișul celei de-a 49-a expoziție Secession, 1918, litografie, colecție particulară.

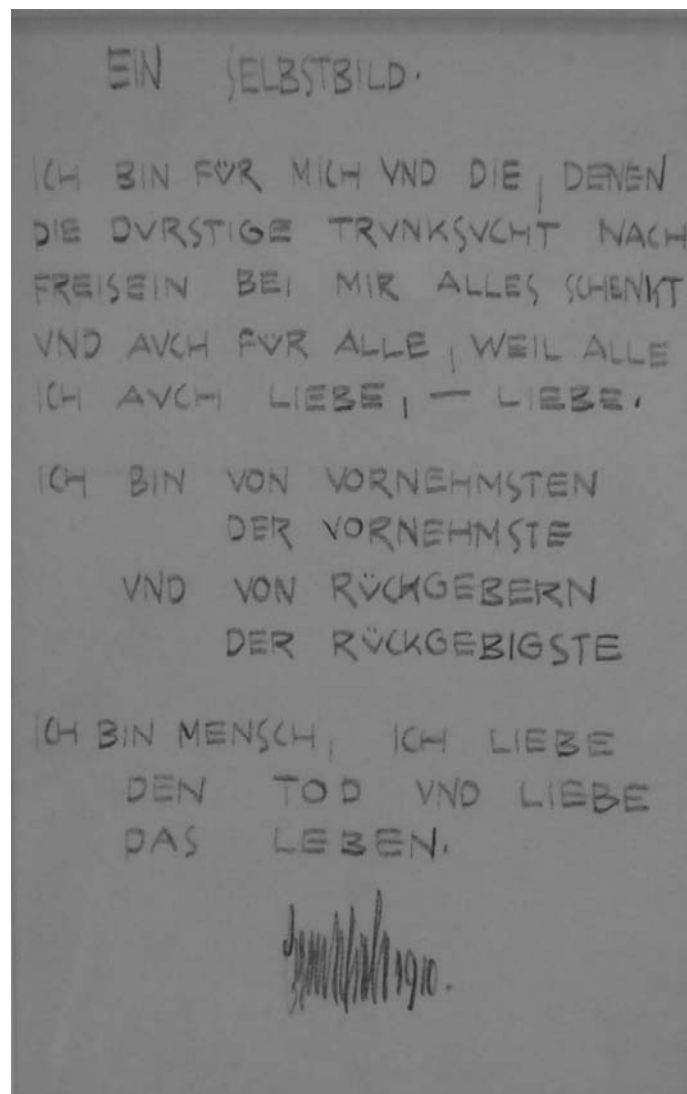


Fig. 18. Poezie de Egon Schiele, Un autoportret, 1910.

Independent de opera sa plastică, în săli a fost adunată o bogată documentație (acte, scrisori, fotografii, invitații) care îi conturează firul prea scurt al vieții, sub toate aspectele sale: student nemulțumit de profesori, artist în căutare de clienți, expozant dornic a fi prezent la diverse manifestări, soldat în vâltoarea Marelui Război. Misivele către cele două surori Adele și Edith erau pline de candoare, voalat aluzive la sentimentele sale născânde. Epistolele către mamă erau duioase, afectuoase, cele către cumnat erau informative. Corespondența cu diverși colecționari sau organizatori de expoziții era curtenitoare și oficială. Scurta notă prin care anunța că a fost încorporat este încărcată de o mușcătoare ironie.

O latură abia acum relevată este aceea a creațiilor sale lirice: era poet și-și scria citeț, cu litere mari – aproape ca niște opere de grafică – plâsmuirile poetice. Ca și arta sa plastică, poemele sunt criptice și conțin formulări ciudate, uneori contradictorii, de genul: „văd aerul sălbatic”, „construiesc nori albi și spumă de curcubeu”, „agonie de gândire”, „iubesc moartea și iubesc viața”, „totul este mort de viață” (Fig. 18).

Era un om profund și trăia intens, în grabă, ca și când și-ar fi știut sfârșitul aproape. Era preocupat de propria imagine nu din fatuitate ci din interes psihologic, sinele fiind în directă relație cu aspectul său fizic. În opera sa, autoportretul ocupă un loc foarte important: un chip îmbujorat de adolescent cu privire cercetătoare și sigură, sau unul scofâlcit de tânăr chinuit de întrebări, de dureri fizice și morale, avid de dragoste și obosit de practicarea ei excesivă. Adesea figura îi era deformată de un rictus amar, ca pe coperta revistei „Der Ruf” din 1912, număr dedicat războiului, unde artistul a decis să-și prezinte carnația într-un roșu aprins, de sânge, așternut plat, fără vreun modelu care ar fi evidențiat volumetria (Fig. 19). Alteori fizionomia sa oscilează între *Strigătul* lui Edvard Munch și obrazul desfigurat al marilor invalizi de război,



Fig. 19. Autoportret pe coperta revistei „Der Ruf”, 1912, colecția particulară Leopold.



Fig. 20. Autoportret strâmbându-se, Leopold Museum.



Fig. 21. Autoportret nud, 1910, cretă și guașă pe hârtie, Leopold Museum.



Fig. 22. Autoportret, 1918, piatră artificială, Leopold Museum.

creionați grotesc de Georg Grosz (Fig. 20). De multe ori reprezentat nud, cu o constituție firavă, surprins sub diverse unghiuri ascendente sau descendente, cu racursi foarte îndrăzneți, artistul se analiza constant și voia să-și consemneze evoluția și/sau decăderea fizionomică aproape la fel ca Rembrandt. Măinile cu degete lungi, noduroase la articulații, apar adesea în compozițiile sale (Fig. 21). În întregul creației sale au putut fi numărate 170 de autoportrete.



Fig. 23. Masca mortuară a lui Egon Schiele, 1918, ghips, Leopold Museum.

Un experiment interesant a fost suita de portrete pe care i-a făcut-o fotografii Anton Josef Trčka, unde artistul a luat diverse atitudini, când visător, când impertinent, când indiferent sau profund, făcând anumite semne cu degetele rășchirate în unghiuri ciudate, ascuțite sau drepte, parcă pentru a transmite niște mesaje codificate, ori strângând ochii și ținând buzele într-o schimonosire de mască în genul celor ale sculptorului din secolul al XVIII-lea Franz Xaver Messerschmidt (astăzi expuse la Belvedere). În 1917, artistul și-a modelat un autoportret, turnat în piatră artificială în 1965 (Fig. 22). În acest bust miniatural autorul s-a reprezentat cu fața ridicată, semnificând aspirația către înălțimi dar cu găvanele ochilor goale, ca un orb în căutarea luminii; prin aceasta încerca să sublinieze faptul că oricât de mult și-ar dori cunoașterea absolută, aceasta nu poate fi căpătată din cauza limitelor umane firești. Masca mortuară era expusă în apropiere, într-o altă vitrină (Fig. 23).

Deși s-a format și a debutat în epoca de rodire a stilului languros și înflorat al Secessionului dominat de spiritus rector Klimt, Egon Schiele s-a distanțat repede de acesta și și-a căutat propriul drum în zona mai descărnată, mai hâdă, a expresionismului dramatic, în care a realizat opere de mare forță.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Otto Wagner*, Wien Museum-Karlsplatz, Viena, 15 martie – 7 octombrie 2018

Totdeauna m-am întrebat de ce Wien Museum-Karlsplatz este amenajat într-o clădire total lipsită de personalitate, comparativ cu majoritatea instituțiilor muzeale vieneze aflate în palate impozante, în pofida faptului că adăpostește exponate de primă mână legate de istoria și arta orașului și găzduiește expoziții temporare foarte interesante și atractive. M-a intrigat cu atât mai mult cu cât imobilul cu aspect banal de bloc de locuințe din anii '60 se află în preajma mărețului lăcaș de cult care este Karlskirche, expresie dezlănțuită a barocului austriac. Răspunsul mi-a fost dat de expoziția retrospectivă „Otto Wagner”, ocazionată de centenarul morții ilustrului arhitect și deschisă în amintitul muzeu între primăvara și toamna anului 2018.

Acolo am aflat că unul dintre ultimele proiecte grandioase ale marelui inovator de stil și primenitor de gust, a fost un muzeu orășenesc care, însă, nu a fost agreat de edilii care nu înțelegeau modernismul ce-l propunea el. Complexul muzeal fusese gândit pe exact același amplasament unde se află azi construcția atât de ștearsă și neatractivă. Pentru a convinge pe primar și consilierii municipali, Wagner a ridicat chiar o fațadă 1/1 dar aceasta nu a ajutat la nimica. S-au păstrat doar schițe amănunțite și machete ale aceluia impunător proiect, majoritatea prezente în expoziție (Fig. 1). Dezbaterile fuseseră foarte fierbințe în epocă: vienezii nu puteau accepta părțile vizibile din structura de oțel a clădirii și lipsa ornamentelor bogate, eclectice – mai ales că muzeul urma să se afle în preajma bisericii din secolul al XVIII-lea atât de abundant decorată. Inclusiv umoriștii găseau acolo un subiect atractiv precum caricaturistul periodicului „Die Zeit” care îi desenase, față în față, pe Otto Wagner și pe înaintașul architect Johann Bernhard Fischer von Erlach, autorul lui Karlskirche, care încerca să își încurajeze confratele mai tânăr: „Consolează-te, dragul meu Wagner, cu gândul că am construit Karlskirche și, la fel ca tine, am distrus la vremea mea peisajul urbanistic al Vienei. Dar peste o sută de ani lumea o să îl iubească.” (Fig. 2) Dar, să nu anticipăm.

În intervalul 1857–1863, Otto Wagner (1841–1918) a studiat, pe rând, la Technische Hochschule (Politehnica) din Viena, la Bauakademie (Academia de Arhitectură) din Berlin și, din nou la Viena, la Akademie der bildenden Künste (Academie de Arte Frumoase). Din chiar anul absolvirii a avut un succes cu proiectul pentru Kursalon – eleganta clădire pentru festivități din Parcul Orășenesc unde chiar și azi sunt organizate concerte pentru turiști. În 1873 a fost terminată sinagoga din Budapesta după planurile sale. Dar consacrarea sa ca mare arhitect s-a produs în 1879, când a proiectat o elegantă marchiză imperială pentru parade în cinstea Nunții de Argint a kaiserului Franz Joseph cu Elisabeta de Bavaria, frumoasa împărăteasă Sissi. De atunci au început să-i fie comandate lucrări importante, precum clădirea de birouri pentru Länderbank – mult apreciată la finisare, în 1884. Anul 1894 a fost unul dintre cei mai buni din viața sa: atunci a fost distins cu premiul întâi la concursul pentru sistematizarea Vienei, a primit comanda pentru stațiile de metrou ale Capitalei – cel mai însemnat proiect al întregii sale cariere – și a fost numit profesor la Academia de Arte Frumoase. Anul următor a fost ales membru în Comisia pentru Arte din Ministerul Culturii și Educației, precum și în Consiliul Artistic. Astfel a devenit un personaj foarte influent și a putut să dea un impetus modernizării aspectului orașului. Peste trei ani, în 1898, a fost invitat să facă parte din colegiul director al Muzeului Austriac de Artă și Industrie (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie).



Fig. 1. Intrarea în expoziție și macheta Muzeului Orășenesc executată, în 1988, de Hans Kropf, Wien Museum.



Fig. 2. Oamenii din Karlsplatz, caricatură din „Die Zeit”, 9 ianuarie 1910.

Frumoasele stații de metrou de la Karlsplatz s-au aflat în mare pericol de a fi demolate când acolo s-a creat un mare nod de legătură în sistemul feroviar subteran vienez, în deceniul al optulea al secolului XX. Dar, la protestele populației, construcțiile au fost demontate și reasezate pe locul lor, în 1977 – la 79 de ani de când fuseseră inaugurate – însă fiind ridicate cu 1,50 m față de nivelul de călcare inițial (Fig. 3, 4).

Wagner nu a fost doar un creator, un proiectant înnoitor, ci și un teoretician al acestei necesare modernizări a urbei: opiniile despre un mod nou de a construi, renunțând la stilul istorist și eclectic, împământenit atât în Capitală cât și în întreg Imperiul Habsburgic, le-a adunat în volumul *Moderne Architektur*, publicat în 1896 la editura Anton Schroll & Co.

Simțindu-se atras de suflul proaspăt al mișcării Secession și de grupul de artiști mult mai tineri decât el, ce se adunaseră, în 1897, în jurul fondatorului acesteia, Gustav Klimt, Wagner demisionează, în 1899, din conservatoarea organizație Künstlerhaus și li se alătură. Din acel moment începe să folosească un bogat repertoriu decorativ Art Nouveau, cu linii moi, unduioase și multe asimetrii pentru fațadele clădirilor sale, în special pentru acelea cu apartamente de pe Linke Wienzeile, vis-à-vis de Naschmarkt: Casa cu Maiolică este o adevărată inflorescență de roz, verde și albastru deschis (Fig. 5, 6); lipită de aceasta, la colțul cu Köstlergasse, o alta cu frunze și crengi aurite, care încadrează niște medalioane cu efigii de femei diafane, având pe coronament, la colțuri, niște genii despletite, din bronz, care, într-un gest dramatic, ridică mâinile, pâlnie, în dreptul gurii, pentru a trimite un strigăt mut spre eternitate (Fig. 7, 8). Pentru edificiile oficiale

motivistica era mai restrânsă și mai sobră: la Postsparkasse (Fig. 9), terminată în 1906, zidurile sunt punctate, geometric, repetitiv și fastidios, pe întreaga suprafață, cu niște butoni, pentru ca ornamentele să se concentreze pe coronamentul împodobit cu o sugestie de coroane de verdeață, ușor funebre, din metal, și la colțuri, cu două victorii înaripate care, la rândul lor, țin în mâini niște coroane stilizate (Fig. 10).



Fig. 3. Stația de metrou Karlsplatz – fațada principală cu intrarea în pavilionul unde se află o expoziție documentară dedicată arhitectului Otto Wagner, foto A.S. Ionescu.



Fig. 4. Stația de metrou Karlsplatz – fațada cu intrarea spre peron, foto A.S. Ionescu.



Fig. 5. Casa cu Maiolică, Linke Wienzeile, foto A.S. Ionescu.



Fig. 6. Casa cu Maiolică (detaliu), Linke Wienzeile, foto A.S. Ionescu.



Fig. 7. Clădire de apartamente de pe Linke Wienzeile la colțul cu Köstlergasse, foto A.S. Ionescu.



Fig. 8. Clădire de apartamente de pe Linke Wienzeile la colțul cu Köstlergasse (detaliu), foto A.S. Ionescu.



Fig. 9. Postsparkasse, foto A.S. Ionescu.



Fig. 10. Postsparkasse (detaliu), foto A.S. Ionescu.

În 1902 a fost demarat proiectul pentru muzeul orășenesc, derulat pe mai mulți ani și niciodată finisat, așa cum s-a arătat mai sus. Au rămas o suită de planuri, secțiuni, elevații și perspective cavaliere sau *à vol d'oiseau* care dovedesc eforturile creatorului și concepția sa integratoare pentru un muzeu reprezentativ al istoriei orășenești. Avea o mână exersată de talentat grafician așa cum o arată desenele sale libere de edificii și ornamente, schițe de intenție, amplasamente în peisaj, toate pline de expresivitate și plasticitate. Ca orice artist complet, el avea o viziune integratoare asupra edificiului pe care îl proiecta, asigurând atât decorația interioară și exterioară cât și mobilierul și utilitățile.

Arhitectul a fost atras și de proiectarea unui lăcaș de cult elaborând, începând cu anul 1902, planuri pentru o biserică de concepție modernă, departe de standardele acreditate, gotice sau baroce, încă în uz la acea dată – *Votivkirche* fusese ridicată cu doar 50 de ani în urmă ca un edificiu de perfect stil gotic! Monumentul gândit de Wagner, mult prea revoluționar pentru vremea respectivă, a fost „izolat” în parcul unui spital de boli nervoase dintr-o periferie a Capitalei, Steinhof (Fig. 11, 12). Biserica se află pe culmea unei coline, înconjurată de arbori, înălțându-și cupola aurie deasupra coroanelor acestora. Atât interiorul cât și exteriorul sunt foarte simple, din piatră și paramente de marmură albă. Deasupra pergolei de la intrare sunt plasați patru îngeri în rugăciune, cu aripi de aur. Pe două turnulețe ce preced cupola sunt plasate două statui de sfinți cu aureole de aur modelați de sculptorul Othmar Schimkowitz (Fig. 13). Pronaosul are o boltă semicilindrică iar naosul o boltă în cruce, susținută de niște arce puternice. Sursele de lumină naturală sunt cele două ferestre foarte mari, cu vitralii, ce străpung pereții spre nord și sud. Candelabre ca niște ciorchini de struguri coboară din boltă. Totul este redus la minimul formal și cromatic. Aghiazmatarul din marmură are deasupra doi bulbi luminoși. Candelele sunt și ele de forme stilizate, amintind de orfevreria carolingiană sau ottoniană. Această aparentă sărăcie evocă perioada paleocreștină. Când a avut loc sfințirea bisericii cu hramul Sf. Leopold, pe 8 octombrie 1907, între architect și arhiducele Franz Ferdinand a izbucnit un diferend cauzat de imposibilitatea moștenitorului tronului de a înțelege și accepta stilul modern în arhitectură. Schimbul de cuvinte dintre cei doi este memorabil: arhiducele prezent la eveniment – un fervent catolic la fel ca și împăratul Franz Joseph, unchiul său – nu a criticat direct construcția ci a făcut o remarcă plină de înțeles cum că stilul din vremea împărătesei Maria Tereza era cel mai frumos. La care Wagner a replicat, foarte inspirat, că pe atunci, tunurile aveau țevile decorate cu basoreliefuli ceea ce nu mai era cazul în contemporaneitate. În pofida acestui răspuns scilicet ce putea fi luat drept o glumă reușită, arhiducele a rămas ferm în părerea sa iar valorosului architect nu i-au mai fost făcute comenzi importante din partea statului după acel episod. De aceea, în 1914, când cronprinzul a fost asasinat la Sarajevo – fapt ce a declanșat Războiul cel Mare – Wagner a simțit o ușurare sperând că interdicția asupra sa va fi ridicată și va putea să își continue programul de învoire a aspectului orașului. Dar nevoile frontului au făcut ca fondurile pentru construcții să fie drastic reduse, așa că architectul nu a mai putut să își materializeze ideile. A continuat să deseneze și să-și sintetizeze gândirea în articole sau volume teoretice: în 1914 și-a reeditat vechea lucrare, revizuită și mult adăugită, sub titlul *Die Baukunst unserer Zeit* (Arta arhitecturii din timpul nostru) iar în 1917 a publicat un articol, *Viena după război*, în periodicul „*Neue Freie Presse*” în care recomanda să fie ridicate noi edificii culturale, monumente și memoriale dedicate conflagrației. În ultimul an de viață se apucase să schițeze o nouă construcție importantă pentru Capitală, *Künstlerhof* (Palatul Artiștilor).

Piederea, în 1915, a soției mult mai tânără decât el, pe care o adora, l-a afectat profund. A început să țină un jurnal în care i se adresa defunctei. După portretele fotografice ale soției și al său, a modelat în ceară două efigii aflate pe care le avea mereu sub ochi, în acest fel având impresia că dialoghează constant cu ea.

În 1917 a fost immortalizat de doi artiști, un sculptor și un pictor: tânărul Gustinus Ambrosi i-a modelat un bust, turnat ulterior în ghips (Fig. 14), iar Friedrich von Radler i-a executat un portret în ulei. Ambele îl prezintă pe architect slăbit, obosit, trist și îmbătrânit. Niciuna dintre lucrări – aflate azi în patrimoniul Muzeului Vienei – nu i-au plăcut modelului. Este drept că erau foarte diferite și depărtate de portretele ideale, în mărime naturală, pe care le excutase, cu 21 de ani în urmă, în pastel, Gottlieb Theodor Kempf von Hartenkampf, unde architectul și soția sa, Louise, apar în toată vigoarea și splendoarea conferite de succesul în carieră și de dragostea împărtășită ce-i lega: amândoi purtau toalete de seară, ea roche neagră, decoltată, cu dantelă fină pe margine, bijuterii somptuoase și o egretă înfipită în coafură, el cu frac, cămașă cu plastron scrobit și gulere tare sub care avea aninate două înalte ordine în grad de comandor, iar pe umeri aruncat paltonul cu gulere amplu de astrahan și țilindru de mătase lucioasă în mână (Fig. 15). Fusese un bărbat frumos, înalt, distins, cu nas fin și ochii albaștri, purtând barbișon și mustăți lungi, blonde.



Fig. 11. Sf. Leopold, Steinhof, foto A.S. Ionescu.



Fig. 12. Sf. Leopold, Steinhof – interior, foto A.S. Ionescu.



Fig. 13. Sf. Leopold, Steinhof (detaliu) – sculptură de Othmar Schimkowitz, foto A.S. Ionescu.

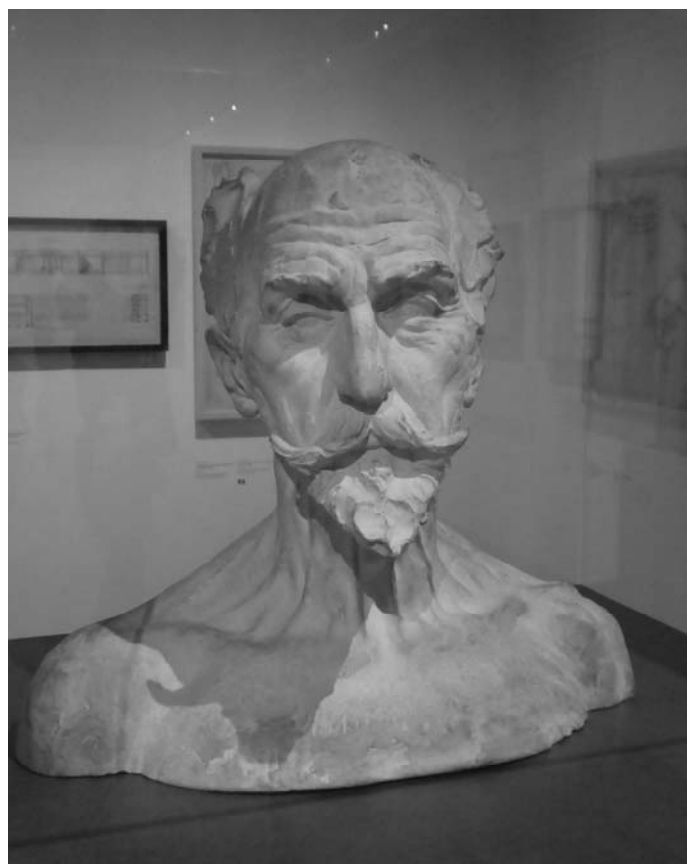


Fig. 14. Gustinus Ambrosi, Bustul lui Otto Wagner, 1917, ghips, Wien Museum.



Fig. 15. Gottlieb Theodor Kempf von Hartenkampf, Otto Wagner, 1896, pastel, Wien Museum.

Era un om jovial, optimist, comunicativ care își încuraja și susținea studenții, colaboratorii și colegii. Legase prietenie cu Gustav Klimt, bazată pe mare admirație reciprocă. Pe Egon Schiele îl îndemnase să facă portrete oamenilor însemnați ai momentului – începând cu al său! – spre a-și crea celebritate și a-și asigura clientela constantă. Cu Koloman Moser a colaborat la biserica Sf. Leopold pentru care plasticianul a elaborat vitraliile și schițele pentru altar, cele din urmă fiindu-i refuzate ca nepotrivite cultului. Arhitectul Josef Maria Olbrich, autorul clădirii Secession cu a sa cupolă din frunze aurite, era graficianul atelierului de arhitectură al lui Wagner. Lui i se datorează motivul cu floarea soarelui ce decorează intrările în stația de metrou de la Karlsplatz (vezi Fig. 3). Într-o fotografie de prin 1898 este reprezentat profesorul și discipolii într-o atitudine plină de căldură și cordialitate colegială, toți zâmbitori, sclipindu-le ochii de buna dispoziție, speranță și încredere tinerească, vizibilă și în privirea magistrului, aflat în plinătatea vigoriei și a succesului. Wagner s-a plasat în extrema stângă și nu în mijlocul lor, cum se proceda în asemenea imagini de marcă a condescendenței și relației strict reglementată și distanțată dintre severul conducător al catedrei și învățăceii necopti. Însuși faptul că stă călare pe scaun, la fel ca studenții și colaboratorii săi, denotă ghidușia și spiritul său tineresc (Fig. 16).



Fig. 16. Otto Wagner (primul din stânga, așezat, îmbrăcat în halat și cu trabucul între degete), între studenți și colaboatori, Josef Maria Olbrich (primul din stânga, în spatele magistrului), Josef Plečnik, urmașul lui Wagner la catedră (al doilea din dreapta, așezat), Josef Hoffmann (în spatele acestuia), fotografie din 1898.

Otto Wagner s-a stins pe 11 aprilie 1918, de erizipel, după două luni de la dispariția prietenului Klimt. Fiind conștienți de valoarea inegalabilă a operei marelui dispărut, factorii de decizie ai municipalității au hotărât, pe 30 septembrie același an, în plină perioadă de haos și criză financiară provocate de iminenta încheiere a războiului, în defavoarea Puterilor Centrale și destrămarea imperiului, să achiziționeze mare parte din documentele, planurile, desenele și obiectele personale rămase de la el. Astfel au fost salvate o operă și memoria unei personalități de maximă importanță pentru aspectul actual al Capitalei austriece, piesele respective oferind bogatul inventar al expoziției de față ai cărei curatori au fost Andreas Nierhaus și Eva-Maria Orosz. Cu această ocazie a fost editat un impozant catalog, foarte bogat ilustrat.

Otto Wagner a acoperit aproape toate temele și obiectivele așteptate de la un arhitect – urbanism și sistematizare, proiectarea de clădiri pentru birouri și locuințe, edificii publice și utilitare, lăcașuri de cult și construcții cu finalitate cultural-artistică – marcând aspectul Vienei la cumpăna dintre veacuri cu opere de valoare perenă.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Un pictor de front: Aurel Băeșu (1896–1928). Portrete*, Complexul Muzeal Județean Neamț – Muzeul de Artă Piatra Neamț, 1 august – 19 noiembrie 2018

La Muzeul de Artă din Piatra Neamț a fost organizată, în vara anului 2018, o expoziție dedicată unui plastician ce și-a legat numele și activitatea de acel oraș, Aurel Băeșu (1896–1928) (Fig. 1). Se născuse la Fălticeni dar a rămas orfan de la vârstă fragedă. Deosebit de talentat, a fost remarcat de omul de cultură G. T. Kirileanu care l-a îndemnat – și ajutat financiar – să intre, în 1915, la Școala de Belle-Arte din Iași. Intrarea României în conflictul armat, alături de Aliați, în 1916 i-a întrerupt perioada de formare ce și-o va continua abia în 1920, când va beneficia de doi ani de specializare în Italia, la Academia de Artă din Roma.



Fig. 1. Aurel Băeșu, fotografie dăruită lui Iorgu Lălu, 1923.

Valurile imprevizibile ale istoriei au adus pe mulți oameni pașnici – bieți civili cu ocupații total străine de militarie – sub arme, să își facă datoria față de patrie. În acest joc al sortii au fost chemați sub drapel, în timpul Primului Război Mondial, și plasticienii. Prin Ordinul Circular Nr. 9400 emis de generalul Constantin Prezan pe 23 iunie 1917, au fost concentrați majoritatea artiștilor, pictori și sculptori aflați la Iași, fie sub arme fie încă în civilie, printre ei numărându-se foarte tânărul Aurel Băeșu.

Pe lângă stringenta sa utilitate de a produce opere de artă cu valoare de document, menite a forma nucleul unui muzeu militar, acest ordin avea în el și un grăunte de umanitate căci în loc să-i lase la cheremul unor comandanți obtuși ce i-ar fi trimis în prima linie dacă ar fi fost repartizați la unități combatante, mulți dintre plasticienii afiliați Marelui Cartier General erau astfel salvați de la o moarte sigură și plasați într-un loc unde talentul și inspirația lor se puteau face mult mai utile, iar rezultatele puteau fi folosite în anii de după încheierea ostilităților, ca istorie în imagini a campaniei. Acesta a fost chiar cazul lui Băeșu care fusese deja concentrat și primele luni a fost confruntat cu rigorile campaniei, foamea, nopțile friguroase în tranșee, dormitul pe pământul gol și lipsa echipamentului adecvat. Toate acestea au dus la contractarea tuberculozei care îl va secera la numai 10 ani după încheierea ostilităților. Într-o misivă artistul sintetiza această situație dramatică, a cărei rezolvare favorabilă a constituit-o selectarea sa în grupul plasticienilor în uniformă: „În 1916 luna octombrie, am fost trimis la Școala militară Dorohoi de undă după 4 luni am fost trimis regimentului 29 Dorohoi ca elev plutonier în acest regiment, în tranșee, ploaie, frig, fără mâncare (sau mizerabilă), marșuri extraordinare, etc., până în iunie când cu începerea ofensivei, am fost atașat M. C. G. [Marelui Cartier General], Secția III adjutantură, ca pictor militar, împreună cu alți artiști, din ordinul M. S. Regelui, prin stăruința sculptorului Severin”.

Așa cum am mai spus în alte materiale, toți cei care au activat în acest grup au fost asimilați unui grad de ofițer și au primit solda cuvenită în schimbul operelor ce aveau să le execute. Acest lucru îl specifica și Băeșu în corespondența sa: „Avansat sublocotenent (nu știu cu ce dată) am plecat înapoi pe front împreună cu sculptorul Severin, regiunea Cașin-Mărășești în timpul ofensivei, de unde am luat schițe și am executat 2 tablouri mari atunci pentru Ministerul de Război”.

Activitatea artiștilor-soldați a fost relativ scurtă, din iunie până în septembrie, când a fost organizată în sălile Școlii de Belle-Arte din Iași o primă expoziție, cu circuit închis, destinată cadrelor de conducere și diriguitorilor acestui demers în zona iconografică, atât de străină preocupărilor militare, care voiau să analizeze roadele acestei munci, să-i deceleze utilitatea imediată în zona propagandei și aceea de perspectivă în consemnarea unor evenimente istorice, înainte de a fi, mai apoi, arătată marelui public. Prezentarea publică s-a făcut în același loc, în intervalul 26 ianuarie – 27 februarie 1918, bucurându-se de o mare audiență.

Imaginea câtorva dintre lucrările expuse cu acea ocazie, a fost păstrată în revista de scurtă apariție, din anul 1935, „Pictura și Sculptura”, organul oficial al Sindicatului Artelor Frumoase, al cărei redactor era sculptorul I. Iordănescu, el însuși participant la război, inclus în grupul de artiști de la Marele Cartier General. După aproape 20 de ani de la încheierea ostilităților, în acele pagini au fost date publicității operele inspirate de război ce intraseră în patrimoniul Muzeului Militar. Acolo au fost selectate și cele două pânze ale lui Aurel Băeșu executate în vremea când s-a aflat sub drapel: *Masa în tranșee* și *În repaus* sau *Citirea ziarelor în tranșee*.

În expoziția de la Piatra Neamț nu au figurat aceste pânze mari despre a căror soartă nu se mai știe nimic acum. În schimb, o suită de schițe în creion, așternute pe un carnet de mici dimensiuni, potrivit a fi purtat în buzunar, dau măsura muncii înfrigurate a lui Băeșu: chipuri de militari, grade inferioare sau ofițeri, majoritatea din profil, cu capela sau chipiul înfundat pe cap sau dat pe ceafă, cu privirea ascunsă de umbra cozorocului sau luminată de soare, atitudini hotărâte de soldați oțeliți, trecuți prin multe, sau naive și speriate, mirate și dezorientate, de ostași abia ajunși pe front. Unii sunt aplecați asupra unei uniforme pe care o cârlesc sau a corespondenței pe care o scriu, în orele libere; alții stau la fereastră, alții citesc sau conversează; unul se bărbiereste; altul este căzut pe gânduri, sprijinindu-și capul în palmă; un ofițer face demonstrații cu masca de gaze. Un studiu de portret are chiar o legendă amuzantă, în franceză: „L'un de mes amis. Un ami fou”. Există și compoziții mai complicate cu soldați în tranșee, cu arma la umăr, ochind prin ambrazură, pregătindu-se să întâmpine dușmanul, cu baioneta întinsă, stând de santinelă sau atins de o schijă ori cântând, de mama focului, la chitară în preajma adăpostului. Toate aceste schițe provin de la Muzeul de Artă Bacău și Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I”. A fost expusă și o scenă alertă, de luptă, *La atac*, de relativ mici dimensiuni (42 x 70 cm), pictată în ulei, unde soldații, bine observați în poziția de tragere de la marginea unei păduri, susțin un foc viu asupra inamicului în vreme ce un grup compact de camarazi se pregătesc a lua cu asalt poziția adversă, înaintând, la baionetă, din desiș (Fig. 2).



Fig. 2. La atac, ulei pe carton, Muzeul Național Cotroceni.

Picturile în ulei de pe simeză fac parte din colecțiile muzeului organizator și din acelea ale Muzeului Național de Artă al României, Muzeului Național Cotroceni, Complexul Muzeal Național „Moldova” –

Muzeul de Artă Iași, Muzeul de Artă „Ion Irimescu” Fălticeni și din câteva colecții particulare. Tema aleasă pentru expoziția de față a fost portretul pentru că, în scurta sa carieră, Aurel Băeșu s-a afirmat ca un excelent portretist, lăsând o suită foarte expresivă de chipuri, în ulei, pastel, laviu sau creion, în care a adunat expresii, mentalități și destine: copii naivi, domnișoare și doamne cochetând din privirile galante și promițătoare, tineri ghiduși sau aroganți și siguri pe ei, bărbați maturi copleșiți de preocupările majore ale existenței sau pătrunși de importanța lor socială, muzicanți concentrați asupra instrumentului, clerici afabili, bătrâni înțelepți și gânditori, săteni aprigi sau osteniți. Între acestea se detașează trei portrete de militari, camarazi de arme: *Simion Kirileanu* cu mustața răsucită și tunica de infanterist, cu petlițe roșii, încheiată, reglementar, până la copca gulerului; un altul, executat vara, al unui tânăr artilerist blond, cu ochii albaștri, blazați, pe al cărui obraz și frunte se joacă o rază aurie de soare, executat cu mare delicatețe, în pastel (Fig. 3); în sfârșit, al treilea, executat iarna, cu un tânăr ofițer cu nas fin și ochi mijiți, vicleni, impenetrabili, strâns în mantaua cu guler lat de blană cu care barba sa neagră pare a face corp comun și o căciulă mare înfundată pe cap (Fig. 4).

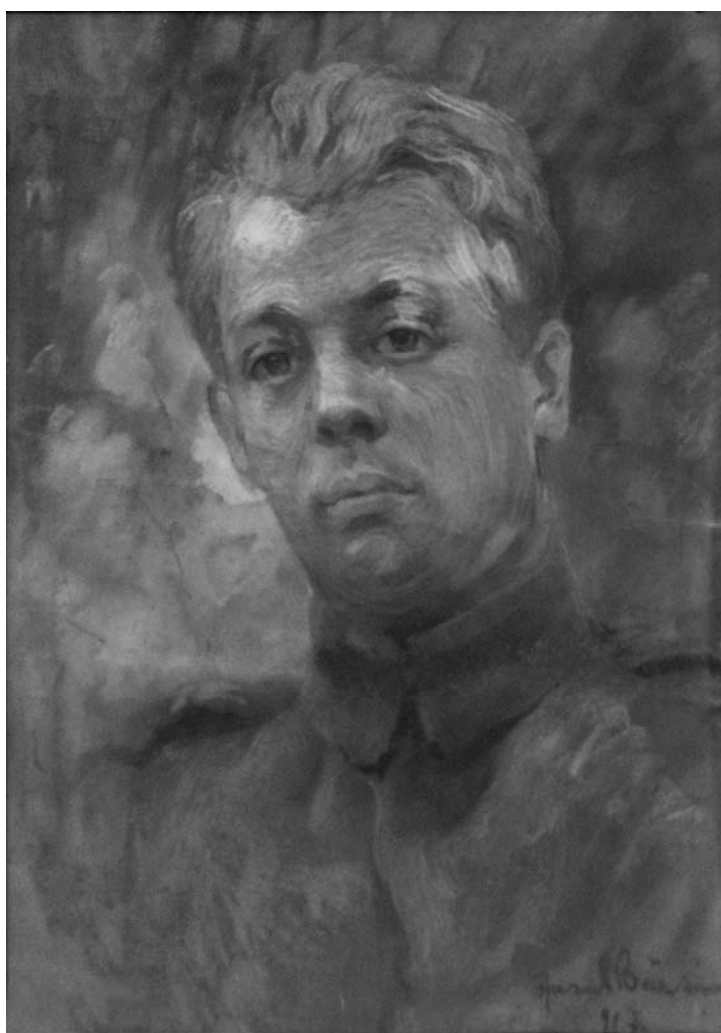


Fig. 3. Portretul unui ostaș, pastel pe carton, Muzeul de Artă Piatra Neamț.

Ca portretist, Băeșu era un fin psiholog, pătrundea în sinele modelului și-i decela toate detaliile ascunse: jovialitatea și bonomia hâtră (Laurențiu Sadoveanu, Fig. 5), generozitatea și comunicativitatea (Alina Grigore Antipa, Fig. 6), malițiozitatea (Al. Ciurea), curiozitatea penetrantă (Iorgu Lalu), blândețea (Magda Nemțeanu), suficiența (Domnul AGE), oboseala și sfătoșenia vârstei (Profirița Vergopol), apatia și melancolia (C. I. Motaș), pioșenia și duioșia (Elena Motaș), siguranța de sine vecină cu impertinența (Profira Sadoveanu). Din felul cum sunt executate, prin vivacitatea trăsăturilor, prin lucirea ochilor și a buzelor fremătătoare, portretele crează un dialog cu privitorul. Uneori modelul era plasat în peisaj, în contra luminii, spre a obține un nimb auriu în jurul siluetei, ca în cazul chipurilor Elizei Lalu sau al lui Manon Vorel.



Fig. 4. Portret de combatant, ulei pe pânză lipită pe carton, Muzeul de Artă Bacău.



Fig. 5. Portret de tânăr (Laurențiu Sadoveanu), ulei pe carton, Muzeul de Artă Piatra Neamț.



Fig. 6. Portretul Alinei Grigore Antipa, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Bacău.

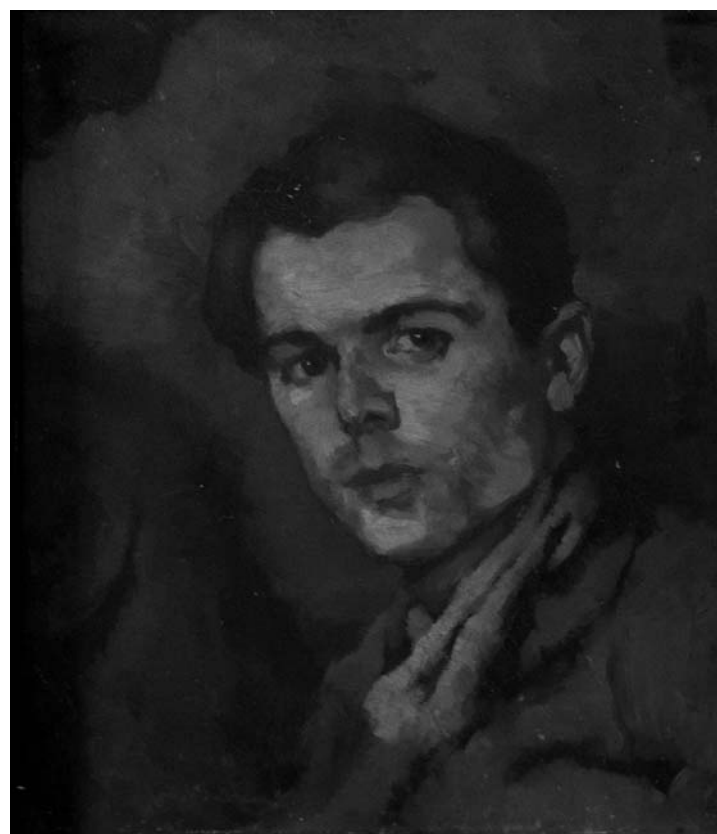


Fig. 7. Autoportret, ulei pe carton, Muzeul de Artă Piatra Neamț.



Fig. 8. Autoportret, ulei pe pânză, Muzeul de Artă Bacău.

Cel mai bine se reprezenta pe el însuși în cele câteva autoportrete: un bărbat frumos, suplu, cu trăsături fine, ochi inteligenți, sclipitori, ce denotau o viață interioară foarte bogată, dar și o tristețe funciară, cauzată de boala necruțătoare (Fig. 7). Fie din joacă, fie din cochetărie, se reprezenta mai totdeauna cu capul acoperit, fie de o căciulă albă, fie de un fes roșu, o șapcă de apaș (Fig. 8) sau o pălărie moale, cu bor mic, dată pe ceafă.

În toate lucrările sale se observă o foarte bună stăpânire a tehnicii, o cunoaștere a manierei măștrilor din vechime și o aspirație spre experimente moderne: de la absorbțiile în umbră și efecte de clar-obscur pe filiera manieristilor asimilați de academismul secolului al XIX-lea spre o epurare a volumetriei și o tratare decorativă, plată, a formelor.

În pofida pretimpuriei sale dispariții, Aurel Băeșu a lăsat o operă solidă și un nume respectat în arta națională.

Frumoasa expoziție monografică de la Muzeul de Artă Piatra Neamț, însoțită de un amplu catalog, bine ilustrat și documentat, a fost rodul eforturilor conjugat a două valoroase muzeografe, Mihaela-Cristina Verzea și Violeta Dinu.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Anders Zorn*, Paris, Petit Palais, 15 sept. – 17 dec.2017

Parisul, prin expoziția de la Petit Palais, în ciuda numelui, un mare palat, îi pune la dispoziție lui Anders Zorn (1860–1920) celui mai cosmopolit dintre artiștii plastici suedezi, un spațiu considerabil pentru a-i onora memoria, după un secol de cvasi-absență de pe scena franceză.

Zorn a excelat în mai multe domenii ale artelor plastice: acuarelă, ulei, gravură, guașă, sculptură. Admirabil în toate dar și inegal. Aproape un pic supărător de strălucitor, de atrăgător, posedând ceva magic, înrudit cu perfecțiunea, greu de definit, în mai tot ce a pictat, desenat, modelat, realizat. Parcă puțin prea frumos, prea idilic, sau, cum i s-a mai reproșat prea fotografic. Să nu căutăm nod în papură. O bună parte din uleiurile sale, mai ales portretele, sunt, incontestabil, de mare valoare. Multe din gravurile executate de Zorn intră în categoria celor remarcabile. Câțiva critici l-au desemnat ca fiind cel mai însemnat gravor de la Rembrandt încoace, în orice caz, indiscutabil cel mai scump la preț dintre contemporanii săi.

Despre Zorn se poate afirma că rămâne un mare artist care stăpânește pe deplin resursele măiestriei. Nu întotdeauna. Are și opere mai puțin inspirate sau mai puțin reușite ca execuție.

Cel mai important? Adică cel mai mare artist suedez? Așa pretinde muzeul Zorn din Mora, din pitoreasca regiune centrală Dalecarlia, de pe malul lacului Siljan, care bine înțeles își promovează odrasla meleagului. Locul întâi în palmaresul notorietății este controversat. Să-l declarăm ex-aequo cu minunatul Carl Larsson. Unii critici, mai ales suedezi, au folosit epitetul *genial* la adresa lui Zorn. Nu știm dacă să acceptăm calificativul, stăm în cumpănă și regretăm indecizia. Poate fi Zorn calificat drept genial? Talentul său impresionează, este evident, neîndoielnic. Însă n-a lansat o nouă tendință, idee, modă artistică, vreun curent, n-a fost un artist revoluționar, vizionar, n-a posedat un stil propriu, o manieră deosebită care să-l distingă, de la prima vedere, de artiștii plastici contemporani. Se remarcă doar un clasicism modern, viu, superb, fascinant prin mișcare, colorit, autenticitate. A fost un clasic și prin temele tratate: portrete, nuduri, peisaje acvatice, baluri în saloane, dansuri, sărbători populare, scene interioare. Un meșteșugar desăvârșit, mai ales al apei, al mării, afirmații enunțate într-un concert aproape unanim de elogii. Se găsesc și câteva voci discordante care îl suspectează că se folosește de procedee fotografice.

Bărbatul cu care mama viitorului artist a avut o scurtă legătură a recunoscut copilul. Anders nu s-a întâlnit niciodată cu tatăl său, Leonhard Zorn. Acesta a murit la Helsinki, în Finlanda, când fiul avea 12 ani, lăsându-i o mică moștenire. Copilul crește înconjurat de dragostea bunicilor din partea mamei, lângă localitatea Mora care acum se mândrește cu moștenirea artistică a marelui Zorn.

În 1872, este trimis la o școală medie în orașul Enköping, unde rămâne 3 ani. Acolo, talentul său evident este remarcat de profesori. Bani primii de la răposatul părinte plus o bursă de la asociația berarilor din care tatăl său făcuse parte, îi permit să plece la Stockholm, să se înscrie la Academia Regală de Artă, la secția sculptură și să facă față cheltuielilor. Acuarela însă, îl atrage și mai mult. La 20 de ani, în 1880, prezintă, la expoziția studenților, portretul unei tinere fete în doliu care place bunei societăți din capitala țării.

În 1881, la 21 de ani, este solicitat în calitate de pictor promițător de către o familie înstărită și cultivată din Stockholm să facă portretul unui băiețel. În felul acesta, o întâlnește pe viitoarea soție, Emma Lamm care-l însoțea pe nepoțel, la ședința de pozare. De la prima vedere, s-a născut între ei o atracție puternică. Legătura lor sufletească a rezistat apoi la mai bine de patru ani de despărțire, grație unei corespondențe asidue. Zorn plecase în Anglia să caute glorie și să strângă destui bani ca s-o poată întreține decent și cere pe Emma în căsătorie. Ea a așteptat răbdătoare întoarcerea iubitului cu care se logodise pe ascuns. Alegerea lui Zorn s-a dovedit a fi judicioasă. Familia Emmei l-a introdus în societatea bună nu numai din Stockholm, ci, prin relații, și în lumea distinsă (și bogată) din alte capitale. Zorn era progenitura unei familii de țărani cumsecade, modești, drăguți dar săraci, simpli și fără cultură. Viitoarea soție aparținea unei clase sociale superioare, cosmopolite, care frecventa arta, vorbind curent franceza, engleza, germana. Se trăgea dintr-o familie de evrei asimilați, integrați, care a dat academicieni și profesori universitari de istoria literaturii suedeze. Deci nimic comun între cele două familii. Cu toate aceste diferențe, prin felul ei deschis și prietenos, Emma a trecut cu ușurință peste obstacole și s-a simțit ca acasă în orașul Mora, aproape de mama și bunicii lui Zorn. Discretă dar perseverentă, a avut un rol important în cariera artistului soț. Ea îi înlesnea legăturile cu înalta societate, ea se ocupa de mai toate aspectele practice, lăsându-i timp lui Anders să se consacre laturei artistice.

Cursurile sunt ținute de profesori, ei înșiși pictori conservatori, fără fantezie. Tânărul student Zorn se simte încorsetat, ca de altfel mai mulți colegi dornici să rupă convențiile depășite, prăfuite ale artei academice, aseptizate. O dispută cu directorul Academiei de Artă, care îi reproșa că petrece mai mult timp cu clientela, făcând portrete ca să câștige un ban, decât în incinta școlii, îl determină să părăsească învățământul, oricum prea scrobit, prea rigid pentru gustul său. Stereotipurile artistice ale epocii îi displac. Eroul nostru părăsește Academia fără diplomă și fără regret. Își va încerca norocul și talentul în lumea largă, Suedia părăndu-i prea provincială, prea îngustă ca spirit pentru a-i cuprinde talentul. Simțea că nimeni nu este profet în țara sa. Recunoașterea, consacrarea, celebritatea vor veni din străinătate. Complexul țării îndepărtate, periferice, fără mare renume, asemănător cu cel al artiștilor români, îl resimțea desigur și tânărul Zorn. Succesele incipiente din patrie îi dăduseră curajul să se arunce în necunoscut.

Energia și capacitatea de organizare de voiaje a tânărului, la început acuarelist, apoi gravor și, mai târziu pictor, sunt uimitoare.

Aproape toată viața sa, Zorn a colindat lumea. Călător neobosit, parcurge o mulțime de țări. Peste tot pictează, face schițe, acuarele, guașe.

Nu putem menționa toate voiajele făcute, toate orașele vizitate de tânărul artist împreună cu un prieten, sau de perechea Zorn. Pomenim în treacăt: în voiajul lor de nuntă, în drum spre Constantinopol, s-au oprit la Kronstadt (Brașov), în 1885, unde a surprins în acuarelă și guașă o *Forjă țigănească* care se află la Muzeul de Artă din Göteborg.

Periplul este întrerupt de o grea încercare. La Istanbul, se îmbolnăvește de febră tifoidă. Se află la doi pași de moarte. Emma îl îngrijește cu devotament. Boala îi apropie și mai mult. După însănătoșire, călătoriile își reiau cursul.

6 luni în Spania, 4 ani în Anglia, 8 ani în Franța, verile petrecute în Suedia, un adevărat semi-nomad căruia totul i-a reușit, grație talentului, tenacității, abilității și propriei lansări, de la bun început, pe o orbită înaltă, bine plasată.

Pe unde trece, stabilește contacte cu confrății, cu societatea bună, de calitate. Devenim admirativi și perplecși când ne gândim la locurile parcurse îndelung de harnicul voiajor: Anglia, Spania, Franța, deja amintite, fiecare devenită aproape o a doua patrie (străbătute nu numai o dată, ci în repetate rânduri), Algeria, Grecia, Italia, Statele Unite (de 7 ori !), Mexic, Cuba, Germania, Polonia, Rusia. Peste tot, relații selecte, ploaie de comenzi, banii curg șiroaie, ca să nu spunem torente. Spre sfârșitul vieții, deși inspirația divină îl cam părăsise (se repeta cu nuduri mai puțin reușite), devenise unul din cei mai bogați oameni din Suedia și totodată un fel de monument național, alături de bunul amic Carl Larsson, deopotrivă înzestrat de zâne.

Scandinavia este cuprinsă, la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX de o efervescentă, în toate sectoarele: literatură (Strindberg, Selma Lagerlöf, Hjalmar Söderberg), presă, industrie (SKF, Alfa-Laval), urbanizare (partea frumoasă a Stockholmului ia naștere în acei ani). Înființarea premiului Nobel (datorită dinamitei) trezise Academia suedeză (18 membri), din somnolența ce cuprinsese onorabila instituție de aproape un secol.

Totul se dezvoltă, se modernizează, arta prosperă, tehnica de asemenea, iar desprinderea Norvegiei de regatul suedez nu produce cataclismul temut.

Nenumărate distincții, premii, ordine, decorații franceze, italiene, suedeze, Legiunile de onoare, laureat, numit organizator-director al participării suedeze la mai multe saloane în străinătate, medalii, membru în jurii, invitat la palatele regale și la Casa Albă. Mărturiile de considerație abundă îl încântă, îl flatează.

Fără legătură directă cu retrospectiva din Paris, simțim obligația de a consemna sălașurile privilegiate ale artei suedeze fericit conjugate cu o natură fermecătoare, trei la număr. Toate trei găzduiesc tablouri de Zorn. Două se afla aproape în inima Stockholmului pe peninsula Djurgården. Primul este palatul Thielska Galeriet construit de inspiratul arhitect Ferdinand Boberg în 1907. El adăpostește într-un cadru feeric colecția de picturi, sculpturi și desene a bancherului Thiel.

Nu departe de el se află conacul prințului Eugen, fratele regelui Gustav al V-lea, pe locul numit Waldemars Udde, adică promontoriul lui Waldemar. Alcătuiește cadrul nespus de idilic al operelor acumulate de generosul mecena, protector al confrăților artiști. Este conceput tot de F. Boberg. Prințul era el însuși pictor.

Al treilea loc magic este castelul-fortăreață Gripsholm situat la vreo 70 km de Stockholm. Masiv, cu turnuri rotunde, înconjurat de apă și de turnuri străvechi, apariție ca din basme, adăpostește peste 4000 de portrete de personalități, începând din Evul Mediu și până în ziua de astăzi.

În cinema, Gunnar Hellström joacă rolul principal, al lui Zorn și asigură regia unui film dedicat artistului. Liv Ullmann o interpretează pe Emma Zorn, geloasă, rănită de infidelitățile soțului și de prezența, în casa lor din Mora, în 1898, a unei apetisante rivale, amanta pasageră, mondena Emily Bartlett, separată de sculptorul american Paul Bartlett. O criză profundă are loc între soții Zorn.

Filmul din 1994 există în versiunea de 2 ore pentru săli de cinema și sub forma a 3 episoade TV de 55 minute.

Reiese, nu numai din film, dar și din diverse materiale, că Zorn a fost un iubitor de băutură, de femei bine făcute și de petreceri. O urmare stânjenitoare a abaterilor de la cumpătare a fost un sifilis la vârsta de

37–38 de ani care, pe acea vreme, se trata anevoios și nesatisfăcător cu un derivat de mercur. Anders Zorn a călătorit enorm de mult ca pasager dar a și navigat mii de mile nautice, stând la cârma propriei ambarcațiuni, însoțit de prieteni (uneori de prințul pictor Eugen, de prozatorul-desenator Albert Engström) făcând înconjurul Suediei și escale în țările învecinate. O viață trăită cu o rară intensitate, mereu în mișcare, mereu în goană, rapid în execuția lucrărilor, cu momente de destindere în Mora, locul copilăriei, mai ales vara.

Zorn a iubit viața, băutura, femeile, luxul, succesul, până la exces. Și-a scurtat existența fumând și iubind trupește modelele apetisante de sex opus.

Expoziția este o nouă revelație, după expoziția lui Carl Larsson, tot de la Petit Palais și cea denumită *Visions du Nord* sau «*La peinture Scandinave 1885–1905*» de la Musée d'Art Moderne din Paris, din toamna 2007 – iarna 2008 care i-a dezvăluit pe tulburătoarea finlandeză de origină suedeză Helene Schjerfbeck și pe August Strindberg ca pictor, nu numai dramaturg și romancier.

Mult mai grăitoare mi se pare vizionarea tablourilor prin mijloacele moderne, care vă stau la dispoziție, decât o descriere prin cuvinte. Și mai tentantă și revelatoare ar fi parcurerea sălilor consacrate expoziției Zorn la primitorul Petit Palais din centrul elegant al Parisului. Este o desfătare pentru ochi și suflet de care nu ne îndoiim. Ieși cu impresia unui moment de înălțare, a unei vizite într-o lume frumoasă, senină, uneori idilică sau mondenă – depinzând de tema abordată. Cele două lumi îndepărtate, cea aristocratică și cea rurală, modestă, oferă în egală măsură prilej de satisfacție estetică, de încântare. Autoportretul în costum stacojiu din 1915 este poate piesa cea mai remarcabilă care te întâmpină din prima sală. Zorn se reprezintă fără menajamente, burtos, nu se înfrumusețează, însă degajează autoritate, siguranță, trăsături firești la un om atât de curtat și proslăvit.

Establishmentul cultural francez a ignorat timp de decenii anumiți artiști. Brusc, la un moment dat, după zeci de ani de tăcere, peste o sută în cazul de față, unii sunt scoși din uitare și declarați figuri majore ale secolului. Între timp, Monet, Manet, Toulouse-Lautrec, Picasso și alți câțiva rămân valorile sigure, indestructibile. Zorn are totuși dreptul la patru rânduri în Petit Larousse și chiar la 14 rânduri în ediția mare în 15 volume. Nu este chiar atât de rău. Este natural că petrecând 8 ani buni în Franța și-a câștigat privilegiul de a figura în Parnasul artei și de a primi, în fine, un fotoliu în locul strapontinei de până acum.

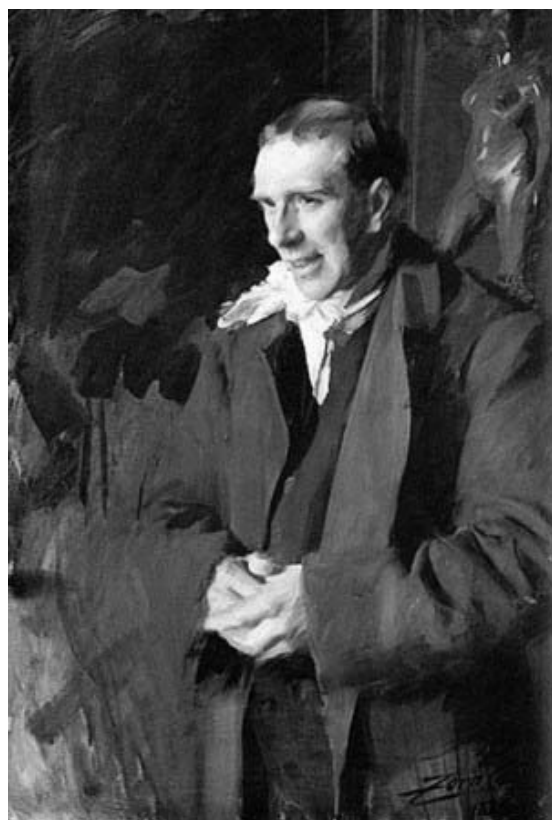


Fig. 1. Actorul Coquelin Cadet.



Fig. 2. Dans în miezul verii.



Fig. 3. Doamna I.S. aranjează flori.



Fig. 4. Reflexe nud, 1889.



Fig. 6. Autoportret, 1915.

Orășelul Mora datorează mult familiei Zorn. Au donat bani pentru înființarea unei școli populare, unei biblioteci parohiale, unui cămin al copiilor, unui club de lectură, unei societăți de artizanat, la tot felul de instituții filantropice, de binefacere, pentru o însuflețire durabilă a vieții culturale și sociale a localității. Un premiu Zorn a fost instituit, în 1906, pentru a revitaliza muzica folclorică pe cale de a dispărea. Muzeul pentru care Emma, în ciuda amărăciunii legată de infidelitățile soțului, însă convinsă de imensul talent și de misiunea ei, a trudit, după moartea acestuia, timp de 20 de ani, pentru crearea lui, atrage în fiecare an mii de vizitatori. În afară de clădirea memorială, construită după moartea artistului, soții au achiziționat în timpul vieții lui Zorn, patruzeci de case țărănești din bârne de lemn, au mutat, amenajat, organizat un mini muzeu al satului, al tradițiilor populare ale regiunii. Tot ce Zorn a strâns din călătoriile sale, obiecte de artă, tablouri, inclusiv toate clădirile ridicate, cumpărate, îmbunătățite, totul a fost oferit statului suedez.

Se știe prea puțin că Zorn a redat viață unui monument cultural și gastronomic al capitalei, în care cîntase celebrul trubadur Carl Michael Bellman, loc favorit de întâlnire a intelectualității, faimosul restaurant, instituția legendară «Gylene Freden» (Pacea de aur), un fel de «Carul cu Bere», dar mult mai vechi. Zorn l-a cumpărat și donat prin testament Academiei Suedeze după ce a investit o avere, echivalentul a milioane de euro din zilele noastre, în refacerea bolților subsolului, la renovarea și extinderea lui. Zorn n-a apucat să asiste la redeschiderea îndrăgitului local, dar dorințele sale au fost respectate întocmai. Tot la capitolul generozitate, adăugăm că soții Zorn au înființat și dotat în 1920, anul morții artistului, premiul Bellman de poezie (devenit important, prestigios) care urma a fi decernat de sus-numita Academie.

Este lesne să te lași antrenat de farmecul care emană din picturile sau acuarelele lui Zorn. De fapt, de ce trebuie să i te împotrivești? Este oare prea atrăgător, prea facil? Poate. Dar are autenticitate, are forță, cutezanță. Erosul apare ca un triumf al frumuseții corpului, al naturii feminine. Nu denotă ceva lasciv. Este natural. Poate puțin stânjenitor. Lasă-te atras în mrejele naiadelor nordice, de portretele distinșilor domni, ale elegantelor doamne, nu este rușinos. Recunoaște că ești cucerit! Alții nu numai că au fost ademeniți de talentul lui Zorn, mulți magnați, doi regi, trei președinți ai Statelor Unite, prinți, oameni de vază, ci și-au dezlegat larg baierile pungilor ca să fie immortalizați de marele maestru.

Petre Banuș

Expoziția *Dobrogea – spațiu multietnic. Păpuși simbolice cu marcă identitară* de Elena Obrocea, Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului, august–octombrie 2018

La Muzeul Civilizației Urbane a Brașovului din orașul de la poalele Tâmpiei a fost organizată o foarte interesantă expoziție *Dobrogea – spațiu multietnic. Păpuși simbolice cu marcă identitară* care, aparent, purtau vizitatorul în universul magic al copilăriei și al marionetelor. Dar aceasta era doar o impresie superficială pentru că intenția era cu totul alta. Autoarea, Elena Obrocea, secretar literar la Teatrul „Jean Bart” din Tulcea, a dorit și a reușit să ilustreze în acest chip ludic, mozaicul etnic din acel colț îndepărtat de țară (Fig. 1).

Artistă cu varii preocupări și pasiuni, abilă în plastica de șevalet și în cea tridimensională, Elena Obrocea are o propensiune pentru confecționarea păpușilor. Nu este vorba de păpuși destinate pentru jocul fetițelor sau pentru teatrul de marionete – deși creațiile ei au mult din arta măștrilor pe care le realizează protagoniștii scenei pentru publicul infantil – ci de păpuși exponat, cu valoare sculpturală și documentară.

Suita de față, destinată a ilustra *Dobrogea ca spațiu multietnic*, își are locul potrivit într-un muzeu etnografic sau într-unul antropologic și ar putea să constituie baza pentru niște diorame investite cu umor și fantezie, pornind de la o observație foarte atentă a consătenilor din ținutul în care locuiește. În succintul argument al manifestării autoarea evocă vecinii și prietenii de diverse etnii și absoluta frăție ce stăpânește în acea zonă: „Ca locuitor al acestui oraș, este imposibil să nu sărbătorești împreună cu ceilalți: Crăciunul «pe nou», Crăciunul «pe vechi», Paștele catolic, Bairamul turcesc, Hanukkah evreiască. Este imposibil să nu ai un vecin grec, un coleg de service ucrainean, un prieten tătar, un lipovean de la care cumperi pește, un aromân de la care iei brânză sau o turcoaică de la care poți învăța rețeta de baclavale.”



Fig. 1. Imagine din expoziția Elenei Obrocea *Dobrogea – spațiu multiethnic*. Păpuși simbolice cu marcă identitară.

Fină portretistă, pătrunzând adânc psihologia și analizând, cu har, fizionomia specifică fiecărei naționalități conlocuitoare, Obrocea obține niște tipuri imposibil de dat uitării. Fiecare dintre cele 14 păpuși au un facies și o expresie reprezentativă pentru naționalitatea respectivă. Mai mult, artista le-a dat tuturor câte un nume, comun în cadrul comunității din care provin. Costumele sunt realizate cu o migală și o acuratețe impresionantă, rod al unei cercetări minuțioase a surselor documentare, muzeistice. Fiecare exponat își are propria fișă, riguros redactată și bogată în informații atât despre etnia ilustrată cât și despre tehnica și dimensiunea păpușii. În funcție de impostare, în picioare sau așezate, ele variază ca înălțime între 51 cm și 83–84 cm.

Domină tipurile feminine, cu o gracilitate de zâne din poveștile vârstei întrebărilor. Lipoveanca Varvara, blondă, cârnă și cu ochii albaștri poartă pe cap un kokoșnik auriu, cu mărgelile și perle strălucitoare și este îmbrăcată în sarafan albastru, ca o întruchipare a boieroaicelor sau țarinelor din basmele rusești (Fig. 2); bulgăroaica Milena, șatenă, are flori în păr și o pafta mare, de argint, la centura ce-i strânge mijlocul (Fig. 3); Ana ucraineanca (sau hohola, după numele pe care și-l dau chiar acei locuitori ai Deltei) este tot blondă, dar de o nuanță mai închisă, are mari ochii albaștri cu privire naivă, poartă o parură din flori și fructe pe cap, un pieptar roșu, brodat cu fir auriu peste o cămașă înflorată și cizme roșii (Fig. 4); tătăroaica Serin, cu ochii migdalați și gene lungi, are cozi groase, împletite, ce-i ajung până sub talia suplă, salbă de galbeni la gât, inele, brățări și cercei, iar de tocă îi anină un voal de borangic (Fig. 5); nemțoaica Elsa, cu obraz prelung, marmorean, ochi albaștri, puțin oblici și păr blond-pai, are o bluză albă, cu mâneci bufante și un corsaj strâns cu șireturi încrucișate pe bust – extracție directă din basmele fraților Grimm (Fig. 6); turcoaica Canan, înveșmântată în mătăsuri fine, cu conduri cusuți cu fir, stă trântită pe o pernă moale (Fig. 7); româncă Maria, cu capul lăsat gales pe umărul drept, poartă cămașă cu altiță, catrință și opincute de piele (Fig. 8); armeanca Anaid are cosițe lungi, negre, ce-i atarnă de sub boneta brodată, ochii căprui cu nuanțe aurii și straie cărmizii, măiestrit cusute (Fig. 9); Chira, macedoneanca (numită și fârșerotă sau aromâncă), are salbă de bani la gât și roche roșie; stând cu picioarele strânse sub ea, țiganka musulmană Floarea poartă șalvari, șirag de bani la gât, alți galbeni împlețiți în cosițe și țechini pe marginea barișului cu care-i este legat capul cu păr bogat – ochii ei verzi, puțin triști și figura cu trăsături serioase, chiar severe, denotă viclenie și cupiditate, accentuată și de mâna cu care ține, posesiv, un sipet lângă ea (Fig. 10). Toate au mâini elegante, cu degete lungi, care schițează gesturi delicate, de balerine.



Fig. 2. Varvara.



Fig. 3. Milena.



Fig. 4. Ana.



Fig. 5. Serin.



Fig. 6. Elsa.



Fig. 7. Canan.



Fig. 8. Maria.



Fig. 9. Anaid.



Fig. 10. Floarea.



Fig. 11. Aaron.



Fig. 12. Aris.



Fig. 13. Istvan.

Bărbații sunt la fel de expresivi și de poetic realizați, doar cu o doză mai mare de ironie: evreul Aaron are o claie de păr creț și roșu pe care kipa abia se ține pe creștet (Fig. 11); grecul Aris are trăsături melancolice și strânge în mână un buzuki încrustat cu sidef, pregătit a cânta o melodie tradițională – cepchenul său este bogat ornamentat cu arnici, fustanela este învoaltă și de fesul roșu atârână un lung canaf de mătase (Fig. 12); ungurul Iștvan, cu mustață groasă și păr zbârlit, are pantaloni cu găitane negre înfundați în cizme, chimir lat de piele, vestă neagră și cojoc alb, lung, aruncat pe umeri (Fig. 13); italianul Marco seamănă cu un gondolier venețian, cu pantaloni negri, scurți până la genunchi, ciorapi și cămașă albă, strânsă într-un brâu roșu, cu capetele atârând și ciucuri amplii.

Toate aceste păpuși dau măsura talentului și inspirației portretistice a Elenei Obrocea, plasându-i creația între un teatru ghiduș al civilizațiilor tradiționale și un studiu aplicat de etnografie comparată.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Anton Romako. Beginn der Moderne*, Leopold Museum, Viena, 6 aprilie – 18 iunie 2018

La Leopold Museum din Viena a fost deschisă în această primăvară o amplă expoziție retrospectivă a unui pictor totalmente atipic, afirmat în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Intitulată *Anton Romako: începutul modernismului*, expoziția reunea lucrări din patrimoniul mai multor instituții muzeale vieneze: Belvedere, Albertina, Wien Museum Karlsplatz, Academia de Arte Frumoase, Muzeul Militar, la care se adăugau muzeul gazdă și câteva colecții particulare.

Fără a se ridica la celebritatea lui Schiele sau Klimt, dar avându-și locul său bine stabilit de inovator și artist controversat pentru felul nonconformist de abordare a multor genuri ce-și aveau trama definitiv statuată, Romako este destul de puțin cunoscut amatorilor de artă români. Artistul a trăit multă vreme în Italia unde și-a încheiat o sintaxă plastică foarte personală în care împletea o volumetrie acuzată cu un decorativism sintetic ori cu zone neutre, aproape netratate cromatic, în fundal.



Fig. 1. Anton Romako, fotografie, fără dată, Belvedere.

Anton Romako (Fig. 1) s-a născut pe 20 octombrie 1832 la Atzgersdorf, la sud de Viena. Era unul dintre copiii nelegitimi a unui fabricant de textile și al menajerei acestuia. Rămas orfan, cu mica moștenire lăsată de tatăl natural își permite să se înscrie la Academia de Arte din Viena, în 1847. Dar, în anul următor, la izbucnirea revoluției, tânărul cu idei progresiste se alătură mișcării de emancipare, devine toboșar al Legiunii Academice și ia parte la mișcările de stradă. Pentru a se depărta de focarul revoluției și de posibilele repercusiuni ale participării sale active, în 1849 se mută la München unde studiază, pentru un an, la Academia Regală Bavareză de Arte, sub îndrumarea marelui pictor academist Wilhelm von Kaulbach, care îl inițiază în tematica istorică, atât de apreciată în acel moment. Din 1850 până în 1853, Romako s-a aflat din nou în capitala Imperiului Habsburgic studiind în atelierul lui Carl Rahl. În 1854 are primul contact cu Italia, clătorind la Veneția unde s-a împrietenit cu acuarelistul german Carl Werner în a cărui companie a făcut, în 1856, o lungă peregrinare prin Spania unde a luat contact cu opera lui El Greco și Goya care-l vor influența profund. La finele aceluiași an s-a mutat la Roma unde s-a apropiat de comunitatea artistică germană și a început să fie cunoscut, să expună și să-și vândă bine lucrările. Regele Ludovic I de Bavaria i-a achiziționat 2 pânze, ceea ce i-a asigurat celebritatea.

Și-a înfiripat o familie însurându-se, în vara anului 1862, cu o fată bogată și cu relații sus-puse. La nuntă, muzica pentru slujba religioasă a fost compusă și interpretată de însuși Franz Liszt. Au avut cinci copii: un fiu și patru fiice. Din acel moment a început o viață plină de succes și opulență pentru pictor: locuia în Palazzo Pacca din Piazza Campitelli unde adesea dădea petreceri cu mulți invitați din lumea bună și dineuri cu bucate alese. Primea comenzi de la amatori cu sânge albastru și era bine remunerat. Lucrările trimise la expozițiile de la Künstlerhaus din Viena erau mult apreciate. În 1867, a fost ales să-și reprezinte țara prin picturile sale la Expoziția Universală de la Paris. La invitația lordului Henry Francis Makins, pe care îl cunoscuse la Roma, a petrecut 4 luni în Anglia, din primăvara până în toamna lui 1873. A fost un bun prilej să cunoască pictura britanică, în special opera prerafaeliților și portretistica lui Thomas Gainsborough care îi vor marca opera ulterioară.

Dar, începând cu anul 1876, soarta i-a devenit potrivnică: soția l-a părăsit, fugind la Constantinopol cu amantul ei. Artistul s-a mutat la Viena și a lucrat și expus acolo. În anii următori a călătorit destul de mult: în primăvara lui 1878 a stat la Paris, anul următor a mers la Veneția și în Ungaria, apoi la Roma pentru a reveni la Viena în 1880. Împăratul Franz Joseph i-a achiziționat o lucrare cu tematică istorică. Dar, în 1882, a fost sever criticat pentru o alertă și foarte inspirată scenă de luptă, *Amiralul Tegetthoff în bătălia navală de la Lissa*, ce nu a fost nici înțeleasă nici agreată de contemporani pentru noutatea tratării (Fig. 2). Tot în acel an, având mare nevoie de bani, a organizat o licitație a lucrărilor sale în propriul atelier care, însă, a fost un eșec. În toamnă a călătorit la München, Nürnberg, Montreux și Geneva. În 1883 a solicitat să execute decorația murală a sălii de consiliu a Primăriei vieneze, dar schițele sale au fost refuzate.

O lovitură pentru artist a constituit-o inexplicabila sinucidere simultană a două dintre fiicele sale, în 1887, la Roma. Zdrobit de durere, plin de datorii și considerând că talentul nu i-a fost recunoscut și răsplătit după merit, artistul s-a stins, la doar 56 de ani, în 1889.

Deși s-a considerat pictor de scene istorice el a abordat o tematică mult mai largă în care se înscriu portretul – în special de copii pe care l-a practicat cu asiduitate mai ales în ultima parte a vieții –, scena de gen și peisajul.

Scena de luptă mai sus-amintită care i-a adus atâtea necazuri și întristare era foarte originală prin impostarea personajelor și sugerarea tensiunii încheștării. Gândită pe două registre, în cel de sus artistul plasase pe amiralul Tegetthoff pe puntea de comandă într-o atitudine total atipică pentru un personaj atât de însemnat care repurtase o răsunătoare victorie asupra flotei italiene pe 20 iulie 1866: cu picioarele mult desfăcute pentru a-și ține echilibrul – printre care se strecoară teacă sabiei într-un mod deloc flatant – cu mâinile înfundate în buzunarele pantalonilor și șapca pusă neglijent pe vârful capului, cu cozorocul într-o parte, total nemilitărește. Amiralul are o mină posomorâtă, aparent indiferentă față de gravitatea momentului. De-o parte și de alta se aflau ofițerii săi, privind, neliniștiți, evoluția luptei. Pentru trăsăturile tuturor au fost folosite portretele fotografice, deoarece lupta se derulase cu 16 ani în urmă, artistul nu asistasese la ea și nici nu-i cunoscuse pe protagoniști, iar amiralul murise deja de 11 ani. În registrul inferior erau concentrați patru marinari care mânuiau, cu efort, marea timonă, având expresii de maximă concentrare sau de extremă teamă, aproape caricaturali, cu ochii dilatați și buzele strânse, în așteptarea șocului ce urma să-l producă executarea manevrei prin care trebuiau să străpungă, cu pintelul prorei, nava inamică. Legătura dintre cele două registre o face un alt marinar care, întors cu spatele la acțiune, are capul ridicat spre comandantul său, pentru a-i anunța victoria, agitându-și bereta în mână. Detaliile sunt evitate și restul pânzei este acoperit de norii exploziilor. Prin această pictură de mici dimensiuni Romako a revoluționat compoziția bataillistă navală unde amănuntele legate de velatură, bocaporți și gurile de tun sau armamentul marinariilor la abordaj, și

impecabila lor reprezentare constituiau o regulă de netrecut. Lucrarea mai are o variantă și la baza ei au stat multe schițe pregătitoare. Acestei picturi și evenimentului ce a suscit-o i-a fost dedicat, în 2010, un întreg volum editat de Agnes Husslein-Arco¹.



Fig. 2. Amiralul Tegetthoff în bătălia navală de la Lissa, ulei pe lemn, 1882, Belvedere.

Abordând, într-un stil foarte personal o scenă de luptă de infanterie, a realizat o lucrare ce l-ar fi putut încânta pe belgianul James Ensor: *Dans macabru pe câmpul de luptă în fața unor ruine în flăcări*, unde taberele ce se confruntau, cu violență, străpungându-se cu săbiile și baionetele, fără însă a cădea, erau formate din soldați-schelete cu hârci rânjite și uniforme zdrențuite ca într-un „Dans al morții” de genul aceluia instituit de artiștii germani de la cumpăna goticului târziu cu Renașterea. Într-o altă compoziție istorică, *Prințul Eugen de Savoia în bătălia de la Zenta (1697)* trupele imperiale austriece și cele otomane par, la fel, niște zombie dezlănțuiți dirijați de un geniu malefic reprezentat de un efeb nud ce-și încordează arcul. Personajul titular abia se distinge undeva, în extrema stângă a pânzei, călare, cu bastonul său de mareșal și înconjurat de statul major.

Romako și-a încercat mâna și în zona mitologică executând lucrarea *Odiseu în fața lui Circe* (Fig. 3). Eroul, cu sabia în mână și casca strălucitoare pe cap, cere frumoasei vrăjitoare să redea chipul adevărat tovarășilor săi pe care-i transformase în capre. Dar atotputernica stăpână a insulei nu pare a fi impresionată de privirea dramatică a lui Odiseu și nici dornică a-i îndeplini solicitarea ci, mai degrabă, a flirta cu el, aruncându-i priviri languroase în vreme ce-și mângâia șiragul de perle de la gât. Decorul din jur pare unul de teatru în care sunt concentrate tot felul de plante exotice scăldate într-o lumină trandafirie, de ceas al apusului.

¹ Agnes Husslein-Arco (editor), *Anton Romako. Admiral Tegetthoff in the Naval Battle of Lissa*, Belvedere, Vienna, 2010.



Fig. 3. Odiseu în fața lui Circe, ulei pe pânză, 1884–1885, Leopold Museum, colecție particulară.



Fig. 4. Portretul Mathildei, fiica lui Romako, ulei pe pânză, nedatat, colecție particulară.



Fig. 5. Fetița cu iepure în brațe, ulei pe pânză, 1885, Landessammlungen Niederösterreich.

În portrete a creat compoziții total diferite de genul convențional al momentului. În 1883 a pictat chipul *Împărătesei Elisabeta* – celebra și îndrăgita Sissi – folosind tonuri întunecate de brun și umbra artă. Suverana ținea în mână un evantai strâns și alături avea un mătăhălos câine St. Bernard. Unele portrete, de femei sau de copii au o stranietate, un rictus sinistru, macabru chiar, ce prefigurau chiar suprealismul. Privirea fixă, penetrantă a ochilor albaștri și buzele întredeschise într-un zâmbet ce-i dezvălește dinții Isabellei Reisser sugerează un portret postum, de cadavru frumos machiat. Obrazul alb, marmorean, părul blond și bogatele șiraguri de perle ale Contesei Maria Magda Kuefstein, lucrate minuțios, contrastează cu eboșarea fondului și a rochiei, tratate din câteva tușe străvezii, ca și când totul ar fi din voal transparent și tremurător.

Chipurile infantile l-au preocupat foarte mult. *Băiatul de pescar italian*, cârând năvodul pe umerii plăpânzi ca pe o pelerină de paradă și un coș cu pești sifidii ca pe o comoară prețioasă, are o claie de păr negru în dezordine și o privire malefică, deloc copilărească. Multe dintre aceste mici ființe delicate au trăsături ce anunță o prematură îmbătrânire, producătoare de aprehensiune. *Portretul Mathildei, fiica lui Romako*, la vârsta de aproximativ trei ani, este marcat de o seriozitate și tristețe nepotrivită vârstei sale (Fig. 4). Ea ține în mână un toiag de pelerin, de care anină o scoică St. Jacques, simbol al celor porniți pe drumul Compostellei. În prim-plan are un buchetel de crini albi, semn al purității. Acest portret are o

încărcătură premonitoare pentru sfârșitul dramatic al acestei progeneruri care și-a luat viața. A executat și câteva portrete senine și jucăușe de copii precum *Fetița cu iepure în brațe* (Fig. 5) sau *Fetiță cu buchet de liliac*, unde gracilele ființe au priviri angelice, naive și duioase. Câteva dintre aceste pânze cu fete nevinovate au fost semnate în oglindă, Okamor, ca o marcă personală și o glumă a artistului.

O interesantă scenă de gen este *Domn și doamnă în salon (interior în stil Makart)* (Fig. 6), unde un cuplu din elită, foarte elegant îmbrăcați în ținută de seară, se bucură de un mediu fastuos. Domnul, așezat pe un fotoliu comod, cu o frapieră la picioare, admiră în lumină, culoarea șampaniei din cupa ridicată pe când doamna își ridică, grațios, trena cu o mână, iar în cealaltă ținea o scrisoare. Între ei, pe o meschioară, este pregătită o gustare selectă, în care sunt sesizabile niște stridii. Stilul enunțat al camerei face referire la opulența picturilor dar și a atelierului și locuinței confratelui contemporan, Hans Makart, unul dintre cei mai celebri și apreciați plasticieni austrieci.



Fig. 6. Domn și doamnă în salon (interior în stil Makart), ulei pe lemn, 1887, Wien Museum Karlsplatz.

Alte picturi interesante și insolite prin unghiurile folosite, sunt cele inspirate de viața locuitorilor din munți. *Doi vânători de capre în munți* îi prezintă pe aceștia înaintând cu precauție pe un pisc stâncos, decupându-se pe cer. Tot o compoziție care produce emoție este *Fetiță traversând un torent de munte* (Fig. 7) unde micuța se află într-un echilibru foarte riscant pe o punte din două trunchiuri, pășind deasupra genunii cu valuri înspumate. *Culegătorul florii de colț* (Fig. 8) este surprins dintr-un unghi montant spre a accentua pericolul la care se expunea întinzându-se peste marginea stâncii pentru a prinde mănunchiul de flori, proptit foarte precar în vârful degetelor picioarelor desculțe. Aceste compoziții sunt deosebit de îndrăznețe și anunță marile înnoiri ale picturii în secolul următor.



Fig. 7. Fetiță traversând un torent de munte, ulei pe pânză, 1880–1882, Leopold Museum.



Fig. 8. Culegătorul florii de colț, ulei pe pânză, 1880–1882, Leopold Museum, colecție particulară.

Prin întreaga sa operă, prin tematică și tratare, Anton Romako a fost un artist atipic, de o deosebită originalitate, ce a marcat zorile artei moderne.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Les Impressionnistes à Londres. Artistes français en exil, 1870–1904*, Petit Palais, 18 iunie – 14 octombrie 2018

O abordare foarte originală a mișcării impresioniste, încă nelansată și nestatuată la ea acasă, a constituit-o expoziția organizată la Petit Palais în vara și toamna anului 2018. Expoziția fusese inițial deschisă la Tate Britain între 2 noiembrie 2017 și 7 mai 2018, având drept comisar pe Caroline Corbeau-Parsons, după care a fost itinerată la Paris.



Fig. 1. Claude Monet, Parlamentul Londrei, efect de soare în ceață, 1904, ulei pe pânză, Musée d'Orsay.

Războiul franco-prusian din 1870 a adus mare mizerie în Franța și în special în Parisul aflat sub asediul trupelor germane și apoi sub flamura roșie a Comunei ce a dezbinat țara și a instituit haosul. Piața pentru artă fiind anihilată de lipsuri materiale și de exilul sau dispariția clientelei cu sânge albastru după căderea Celui de-al Doilea Imperiu francez, artiștii și negustorii și-au căutat un refugiu peste Canalul Mânecii. Simțind pericolul, galeristul Paul Durand-Ruel s-a mutat printre primii la Londra spre a-și pune la adăpost familia și importanta colecție de tablouri. Își deschisese o galerie pe New Bond Street unde expunea și vindea opere ale artiștilor țării sale, peisagiștii din Barbizon având cea mai mare căutare printre englezi. În timpul Expoziției Universale din 1871, organizată în capitala britanică, când din Franța nu au putut fi trimise lucrări, el a putut amenaja un pavilion de artă franceză cu piesele importante ce le poseda.

Spectrul foamei se instalase peste Paris: după ce fuseseră consumați cățeei și pisicile familiei, s-a trecut la șobolani, care deveniseră o delicată. Animalele din menajerii au sfârșit și ele pe mesele restaurantelor cele mai selecte. Ruina a fost accentuată după proclamarea Comunei pe 28 martie 1871. Printre primii refugiați a fost unul dintre cei cu probleme politice, sculptorul Jules Dalou, care participase la această mișcare de stânga care destabilizase republica și fusese condamnat, în contumacie, la muncă silnică pe viață. A avut șansa să-l întâlnească pe pământ englez pe fostul său prieten și coleg, gravorul și pictorul Alphonse Legros, stabilit acolo încă din 1863, unde își crease o situație foarte prosperă. Pe lângă Dalou, Legros a ajutat pe mulți dintre concetățenii săi. Pe rând au sosit Jean-Léon Gérôme, Claude Monet, Camille Pissaro, Jean-Baptiste Carpeaux, Edouard Lanteri, Jacques-Joseph Tissot, Gustave Doré, Charles-François Daubigny – ultimii doi având deja o experiență britanică anterioară. Majoritatea nu stăpâneau limba engleză și s-au adaptat cu greu în noul mediu. Și-au găsit locuințe cam în aceeași zonă a metropolei, în Soho sau Leicester Square.

Monet a ajuns în toamna lui 1870, dar a avut dificultăți, nu i-a plăcut atmosfera englezească, a lucrat doar șase peisaje cu Tamisa și parcurile orașului. Tablourile i-au fost refuzate a fi expuse la Royal Academy of Art și nici nu a putut vinde nimic, fapt ce l-a demoralizat și a părăsit Anglia, petrecând vara lui 1871 în Olanda și apoi s-a reîntors în Franța. Avea să revină după mulți ani, în 1899 și 1901, aureolat de celebritatea binemeritată, și abia atunci s-a dedicat pictării Parlamentului, sub diverse lumini și la diferite ore ale zilei (Fig. 1).

Ajuns pe insulă în decembrie 1870, Pissaro și-a întâlnit mama și fratele împreună cu familia acestuia, stabiliți mai de mult acolo. A executat 17 peisaje la Upper Norwood, unde locuise o vreme. L-a interesat mai mult mediul natural decât cel urban. În doar două pânze apare, în depărtare, Crystal Palace, siluetă indecisă a mării săli din metal și sticlă ce revoluționase sistemul de construcție și care găzduise prima Expoziție Universală din 1851. Durand-Ruel i-a achiziționat două pânze dar nu le-a putut vinde mai departe. Fără bani și perspective, Pissaro s-a reîntors în patrie unde și-a găsit locuința jefuită de soldații prusaci.



Fig. 2. Jacques-Joseph-James Tissot, Șantierul naval din Portsmouth, c. 1877, ulei pe pânză, Tate Britain.

Cel stăpânit de o deplină admirație pentru civilizația britanică era Tissot care, din acest motiv, își schimbase, în 1859, prenumele în James. El avea să devină artistul de succes al protipendadei, prin operele în care o descriese, cu eleganță, dar și oarecare decelabilă ironie. În 1873 a fost admis în Arts Club, s-a împrietenit cu James Whistler și cu John Everett Millais. Față de ceilalți colegi francezi pentru care Londra a fost doar o scurtă etapă în carieră, Tissot a zăbovit 11 ani, s-a îmbogățit, și-a luat o locuință somptuoasă într-o suburbie elegantă, St John's Wood și s-a îndrăgostit de o localnică. Moartea acesteia în urma ftiziei l-a determinat pe artist să se repatrieze. Tissot a fost pictorul răsfățat al saloanelor pe care le-a frecventat și unde își găsea modelele: doamne și domni în toalete șic, la serate muzicale, petreceri, ceaiuri în case luxoase sau picnicuri în parcurile de pe domeniile nobiliare, la spectacole de operă sau de circ, la baluri pe puntea unor nave de croazieră, unde uniforme roșii ale trupelor de uscat sau acelea bleumarin ale flotei punctau suita de rochii elegante, în culori trandafirii sau azurii, ale elitei feminine care cochetează cu militarii. „*Liniște!*” intitulat și *Concertul*, *Vacanțe*, *Galeria de pe HMS Calcutta (Portsmouth)*, *Șantierul naval din Portsmouth* (Fig. 2) sunt compoziții de societate, plăcute protipendadei ce era inclusă ca personaj principal în ele. În cel din urmă se văd, într-o ambarcațiune ușoară ce se strecoară printre navele din șantier, două drăguțe domnișoare, cu pleduri în carouri pe umeri, ce încadrează un chipeș sergent din trupele scoțiene (Highlanders) ce privește, galeș, spre una dintre companioane care îi întoarce, cu grație, atenția. O compoziție cu mare încărcătură sentimentală și mesaj politic în același timp este *Împărăteasa Eugenia și Prințul Imperial în parcul de la Camden House, Chislehurst* (Fig. 3), unde fosta suverană, în mijlocul unui peisaj dezolant, de toamnă, îmbrăcată în mare doliu după moartea lui Napoleon al III-lea, își ține, cu afecțiune, fiul de braț. Acesta poartă uniforma de artilerist în armata britanică. Grupul imperial pare izolat, părăsit, plasat excentric, spre stânga, având în preajmă un câțel negru iar la oarecare distanță, câteva personaje indistincte, ce se pierd printre crengile ruginii.



Fig. 3. Jacques-Joseph-James Tissot, *Împărăteasa Eugenia și Prințul Imperial în parcul de la Camden House, Chislehurst*, 1874–1875, ulei pe pânză, Muzeul Național al Palatului Compiègne.



Fig. 4. Jules Dalou, George Howard, 1877, teracotă, Colecția Castelului Howard.

Gustave Doré mai vizitase Londra în 1869, se familiarizase cu atmosfera, cu discrepanțele dintre cartierele bogate și cele foarte sărace din East End, luase schițe pe care le-a îmbogățit în 1871 și, un an mai târziu, a publicat o mapă cu 180 de gravuri, intitulată *London: A Pilgrimage* în care și-a adunat impresiile grafice susținute de textul amicalului său, gazetarul William Blanchard Jarrold. În 1875 avea să editeze această lucrare și pentru publicul francez.

Sculptorii au avut ceva mai mult succes decât pictorii. Dalou, susținut de prietenul Legros, a dat lecții de modelaj și s-a impus cu sculpturile sale, portrete sau compoziții de gen, pe gustul publicului local. Deși a stat 9 ani în Anglia, până s-a putut întoarce în Franța după acordarea unei amnistii generale, nu a putut deprinde limba engleză. Lecțiile sale erau eminamente practice, fără explicații verbale: se apuca să demonstreze în fața elevilor cum trebuie modelat un portret după natură pe care îl termina într-o ședință de câteva ore. După o totală muțenie în timpul lucrului, în final sculptorul declama, victorios dar sintetic, atât cât îi permitea bagajul său limitat de cunoștințe ale limbii: „You do so!” (Faceți așa!) Metoda sa a cucerit elevii și a impus stilul „à la française” în mediul englez. Lucrările lui Dalou au fost primite, cu mult entuziasm, la manifestările anuale de la Royal Academy: în 1873 a expus *Țărancă franceză alăptând* care a fost apreciată ca o Madonă modernă. Sculptorul percepușe foarte bine propensiunea amatorilor britanici pentru scenele de gen cu încărcătură sentimentală și morală în același timp. A executat multe portrete, la comandă. George Howard, membru al Parlamentului provenind din aristocrația rurală, l-a primit la castelul său unde i-a făcut portretul, foarte reușit (Fig. 4).

Carpeaux, maestrul lui Dalou, nu s-a putut impune la fel de bine. Lucările executate în timpul celor 10 luni de ședere, *Flora* și *Daphnis și Chloe* nu au produs senzația ce ar fi meritat-o. Inspirația din mitologie nu era pe gustul insularilor. Tot în acest interval se pare că sculptorul a modelat bustul împăratului Napoleon al III-lea, fostul său patron, pe care până atunci nu-l mai reprezentase și avea să-l finiseze mai târziu, după întoarcerea sa la Paris (Fig. 5). Nu este chipul suveranului glorios ci acela al unui învins, al unui om copleșit de griji și de întrebări.

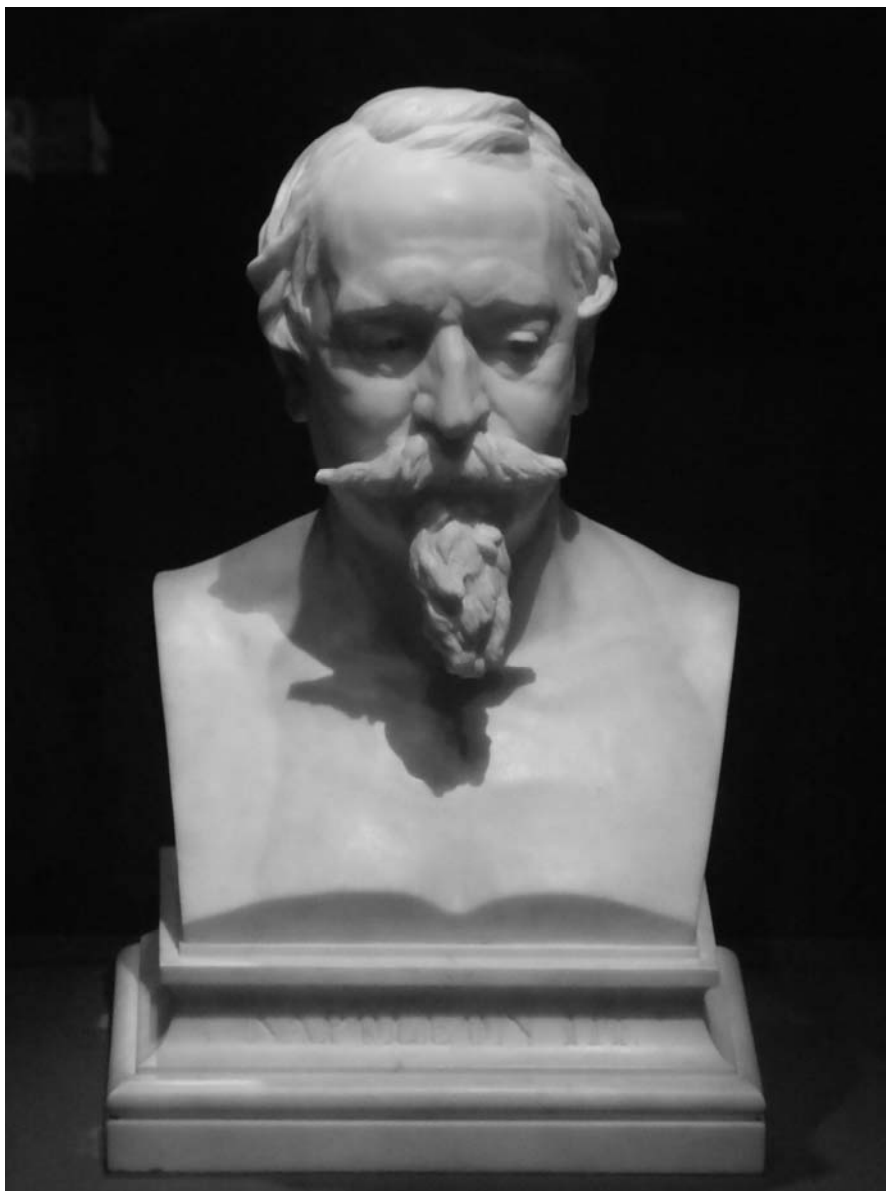


Fig. 5. Jean-Baptiste Carpeaux, Napoleon al III-lea, 1874, marmură, Victoria and Albert Museum.

Monet nu s-a simțit bine în timpul exilului din 1870. Avea să descopere Londra mult mai târziu, lumina sa difuză prin ceața dimineții, abia în 1899, când a revenit și a realizat celebrele sale lucrări cu Parlamentul și Tamisa. În expoziție figurau cinci pânze cu Parlamentul, așezate una lângă alta, care proveneau de la diverse muzee – Orsay, Le Havre, Brooklyn, Art Institute of Chicago și Metropolitan – ce ofereau ocazia unei potrivite analize comparative.

Într-un spațiu de trecere, pe un întreg perete transformat în ecran, se derula o animație inspirată de una dintre pânzele timpurii ale lui Monet, *Marină, efect de noapte*, care oferea o plăcută tranziție spre pânzele sale atât de celebre de mai târziu. Intitulată *Traversați Canalul Mânecii împreună cu Claude Monet* (Fig. 6), vizitatorul – plasat aparent în spatele balustradei punții unui vas pe care se afla – era purtat, prin efecte

sinestezice, pe o mare învolburată, cu întunericul brăzdat de raza unui far depărtat și pescărușii ce zburau pe deasupra navelor în luptă cu valurile.



Fig. 6. Traversați Canalul Mânecii împreună cu Claude Monet, animație.

Poate a părut ciudată prezența pe simeză a imaginilor din Londra semnate de pictorul fov André Derain, dar acesta admirase fără rezervă operele lui Monet și, în 1906, fusese subvenționat de negustorul de artă Ambroise Vollard pentru a picta în orașul de pe Tamisa. Derain a ales aproape aceleași colțuri ale orașului pe care le pictase și ilustrul său înaintaș, în acest fel omagiindu-l după cuviință.

Expoziția *Impresioniștii la Londra. Artiști francezi în exil 1870–1904* de la Petit Palais a prezentat un aspect mai puțin cunoscut al carierei acestor artiști, cu greu acceptați și impuși în propria patrie, care totuși au revoluționat arta finelui de secol XIX și au marcat pentru lungă vreme și în mod definitiv mișcarea artistică a veacului următor.

Adrian-Silvan Ionescu

Amprente contemporane în spațiu milenar: Simpozionul de ceramică monumentală „Costel Badea”, Constanța 2018

Lutul milenar al Dobrogei, din care s-au zămislit capodoperele neolitice ale culturii Hamangia – cum sunt celebrul „Gânditor” și perechea sa, „Femeie șezând” – sau ale culturii Gumelnița – precum acele vase cu funcții ritualice –, a constituit, asemenea luminii speciale a Coastei de Argint pentru pictorii interbelici ai Școlii de la Balcic, un miraj care a alimentat imaginația unei pleiade de ceramiști și sculptori. După ce civilizațiile care s-au succedat apoi pe acest teritoriu – greacă, romană, bizantină, otomană – au lăsat toate în pământ urme stratificate, între care numeroase artefacte de ceramică (amfore, opaițe, figurine antropomorfe

sau zoomorfe etc.), acestea, descoperite de arheologi începând din epoca modernă, au devenit surse de inspirație pentru mulți artiști contemporani.

În 1971 se deschidea prima tabără de ceramică de la Medgidia, inițiată de Patriciu Mateescu. Următoarele ediții au fost coordonate de Costel Badea și au continuat până în 1977. Taberele de la Medgidia au condus la crearea a cca 80 de lucrări de ceramică monumentală, care au fost donate de artiști orașului, pentru a decora artistic diverse spații publice – parcuri, piațete sau faleza Canalului. Din păcate, azi se mai păstrează doar aproximativ o zecime dintre acestea, majoritatea fiind distruse odată cu reluarea lucrărilor de construcție a Canalului Dunăre-Marea Neagră la sfârșitul anilor '70 / începutul anilor '80. Taberele de la Medgidia au avut meritul de a schimba statutul ceramicii românești: dacă până atunci ceramica era privită ca un mediu de expresie – fie și cu valențe artistice – apt mai ales pentru obiecte mici, utilitare, din zona funcționalului sau cel mult destinate îmbodobirii interioarelor, prin artiștii sus-menționați, colegii și discipolii lor, ceramica a virat fundamental spre monumental, spre dimensiuni care o apropiu de sculptura de for public. Ceramica a transgresat astfel două granițe: de la dimensiunile mici la scara monumentală, pe de o parte; de la spațiul interior / privat la cel exterior / public, pe de altă parte. După mai bine de 40 de ani, fenomenul taberelor de la Medgidia rămâne ca manifestarea culturală profesionistă cea mai semnificativă pentru ceramica monumentală românească.

Mai aproape în timp, au avut loc mai multe demersuri menite a readuce în prim-plan ceramica dobrogeană: Simpozionul internațional de ceramică „Hamangia” (inițiat de Ghe. Fărcașiu, la Constanța, cu zece ediții: 1993–2002) sau Salonul național de ceramică „Costel Badea” (coordonat de ceramistul Eusebiu Spînu, critic Alice Dinculescu, cu prima ediție în 2010, la Constanța).

Totodată, simpozionul, organizat de Asociația UMA ED România, cu sprijinul AFCN, este cel mai nou dintr-o serie de evenimente culturale exploratorii, pe care asociația le-a dedicat constant creației ceramice românești, în ultimii ani: 2015 – Tabăra de creație „Maraton Raku” (experiment de ardere, ceramică raku, instalație); 2016–2017 – „SinCronic” – practici colaborative în arta contemporană: ceramică sculpturală, instalație, multimedia (curator Igor Mocanu; expoziție deschisă la Constanța, apoi itinerată la Deva, București și Cluj-Napoca); 2017 – „Biotop Art Bucharest” – experiment colaborativ: ceramică, sculptură, știință, biodiversitate (crearea de obiecte de artă-habitat pentru Parcul Natural Văcărești).

Simpozionul de ceramică monumentală „Costel Badea”, desfășurat la Constanța în perioada iulie–septembrie 2018, se înscrie astfel în continuarea acestui istoric și aduce tribut memoriei maestrului căruia îi împrumută numele, constituindu-se într-o nouă tentativă de revitalizare a semnificației culturale a Dobrogei – un spațiu care și-a definit de-a lungul timpului un specific artistic unic.

Cinci artiști vizuali: ceramiștii Gheorghe Fărcașiu – un discipol direct al lui Costel Badea –, Florentin Sîrbu (ambii din Constanța) și Oana Florică (din București), sculptorul Vasile Filip (din Constanța) și artistul sticlărilor Iliya Yankov (din Varna, Bulgaria) sunt autorii a patru lucrări de ceramică monumentală, create în cadrul Simpozionului, în hala de producție a fabricii SC Keramikon SRL, unde au avut loc atât procesul de modelaj, cât și cele de finisare, colorare (cu oxizi metalici, angobe) și ardere a lucrărilor într-un mare cuptor pe gaz (la o temperatură de 1100–1160 grade, pentru a obține nuanțele finale dorite de artiști, dar și duritatea necesară operelor expuse în aer liber și menite a rezista la intemperii).

Lucrările au fost apoi amplasate în spațiul public, într-o zonă de mare vizibilitate din centrul orașului: pe faleza „Esplanada” (între așa-zisul „bloc-creion” și biserica greacă „Metamorphosis”), în imediata vecinătate a vestigiilor Porții de Nord din zidul de apărare al vechii cetăți Tomis (intersecția străzilor Mircea cel Bătrân și Dragoș-Vodă). Inserate în țesutul urban, cele patru lucrări de ceramică monumentală dialoghează vizual cu arhitectura, vegetația și albastrul mării din vecinătate, devenind un nou nucleu de atracție culturală pentru localnici, dar și pentru turiștii estivali.

„*Însemne arheologice*” este un ansamblu monumental compus dintr-un personaj (cu dominantă verticală), creat de artistul ceramist **Gheorghe Fărcașiu**, și un zid de cărămidă (desfășurat preponderent pe orizontală), „construit” în situ de artistul sticlărilor **Iliya Yankov**. Ambele componente ale lucrării fac trimitere, direct sau indirect, la antica cetate Histria, întemeiată de coloniștii greci din Milet la Pontul Euxin, în secolul VII î.Hr.: personajul este inspirat de așa-zisa statuie-menhir antropomorfă, descoperită într-un tumul din localitatea Baia (fostă Hamangia), jud. Tulcea, datând de la începutul mileniului III î.Hr. și aflată azi în Muzeul Arheologic Histria, iar zidul amintește de edificiile distruse ale cetății. Executat din gresie șamotată, în tehnica modelajului liber, personajul evocă, într-adevăr, prin silueta robustă și înaltă de peste 2 m, acele blocuri de piatră brută, sumar cioplită, înfipite vertical în pământ, numite „menhire” și care constituiau monumentele megalitice. Volumele sunt puternic stilizate, iar detaliile anatomice, reduse la esențial: ochii,

nasul, gura – redate prin ușoare incizii; brațele (cel stâng semi-flexat din cot) sunt puțin reliefate, sugerând mai degrabă un basorelief decât un ronde-bosse, și fac corp comun cu trunchiul masiv, accentuându-i prezența impozantă, monumentală, de tip monolitic. Între idol păgân și stihie primordială, degajând o mare forță telurică, personajul lui Fărcașiu poate fi văzut și ca un ultim, dar vajnic aparător al cetății, al trecutului mitic. Silueta umanoidă se proiectează pe zidul lui Yankov, ridicat din cărămizi rebutate (provenite de la o fabrică locală, din Cobadin). Pe de o parte, geometria rectangulară a cărămizilor, ca și a zidului pe care acestea îl formează, contrastează cu formele antropomorfe curbe (arcul umerilor, chipul ovoidal). Pe de altă parte, această geometrie se regăsește în anumite „accesorii” ale unui potențial „veșmânt sacerdotal” al personajului, reliefate la nivelul toracelui (un fel de „pieptar” stilizat, rezumat la două dreptunghiuri), bazinului (o „centură” cu angularități) și în partea inferioară (două „triunghiuri” oblice în dreptul picioarelor). Culoarea roșu-brun a personajului, rezultată în urma arderii controlate în cuptor, este potențată de accentele mai puternice de roșu și orange ale cărămizilor. Viziunea fragmentară a zidului evocă ruinele unei cetăți antice (ce poate fi, în egală măsură, Tomis, Callatis sau Histria) și, totodată, sugerează ideea că zidul ar putea fi extins, invitând privitorul să imagineze vizual posibila sa continuare. Ansamblul monumental pare să exprime un adevăr profund uman: omul – în ipostaza de ctitor al cetății, dar și ca distrugător al ei, investit totodată cu o vitală putere a reconstrucției.

„*Așteptare*”, de sculptorul **Vasile Filip**, este un simbol concentrat al ideii propuse de titlul lucrării. O femeie amintind stilistic de seria micilor figurine preistorice numite generic „Venus” (inclusiv din culturile Hamangia și Gumelnița), cu bazinul supradimensionat, ca atribut al fertilității, și cu capul mult micșorat, accentuând perspectiva monumentală, este concepută de artist aproape în mărime naturală. Femeia este așezată pe o prismă a cărei geometrie formează la un moment dat un unghi, ce reia în ecou forma genunchilor îndoiți, sugerând frângerea. Prisma nu este un simplu soclu, ci parte integrantă a operei, iar textura suprafeței sale trimite la stratificarea geologică, la memoria epocilor anterioare, dar și la motivul stilizat al valurilor, datorită desenului cu linii unduitoare. O atitudine aproape hieratică – asemenea celei din statuara Egiptului Antic – pare să surprindă momentul de gestație a așteptării, a dorului etern sau îndelung, ca stare nedefinită a spiritului. Introvertit, introspectiv și contemplativ, personajul feminin transmite interiorizarea gândului și a emoției și nu lăsa loc manifestărilor exterioare. Așteptarea se consumă ca ardere internă, fără drame și gestică emfatică, asemenea unui strigăt mut. În chip firesc, problematica timpului este înglobată în ecuația plastică: ireversibilitatea, dar și modul în care „natura umană gestionează emoțional timpul, trecerea timpului percepută ca sedimentare a gândurilor, emoțiilor, trăirilor”, după cum declara artistul. O poetică a visării, la malul Mării Negre sau pe alte meridiane, capătă astfel accente de universalitate. Gambele alungite în manieră Giacometti și lipite una de alta evocă o coadă de sirenă. Această „Lorelei” (nume simbolic al mai multor personaje feminine din creația sculpturală și grafică a artistului) – naiadă care, potrivit legendei, vrăjește cu farmecul vocii ei călătorii mărilor și oceanelor, pentru ca, în cele din urmă, să-i distrugă – apare astfel și ca întrupare a eternului feminin, a arhetipului „femeii fatale”, așa cum a fost redefinit în sec. al XIX-lea, sau a binomului Eros și Thanatos.

„*Aspirație*” – lucrarea ceramistei **Oana Florică** – pare să răspundă / corespundă definiției frumosului pe care suprarealiștii, în frunte cu André Breton, obișnuiau să o dea prin joc, pornind de la celebra frază a contelui de Lautréamont (Isidore Ducasse), din „Les Chants de Maldoror” (1869): „Beau comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie” („Frumos ca întâlnirea întâmplătoare pe o masă de disecție a unei mașini de cusut și a unei umbrele”). Astfel, se privilegia pe atunci o estetică a surprizei, a hazardului (controlat), a asociațiilor insolite sau bizare. În acest sens, „Aspirație” propune o compoziție spațială hibridă, rezultată în mod deliberat din coabitarea expresivă a formelor industriale cu cele organice / antropomorfe: registrul feminin – baza lată, asemenea bazinului unei femei – și registrul masculin – verticala cu conotații falice –, întrepătrunse conform conceptului filosofiei orientale Yin-Yang. Trecerea dintre cele două registre (feminin-masculin) este marcată, la nivel median, printr-o zonă puternic volumată, în formă de torsadă („frânghie răsucită”), motiv frecvent utilizat în decorul arhitectural, dar și în arta ceramicii sau a textilelor. În lucrarea de față, motivul poate conota și spirala ADN (acid dezoxiribonucleic) din structura cromozomilor, ca substrat molecular al eredității și amprentă genetică ce conferă unicitatea individului. O arhitectonică a construcției pe verticală – sugerând „aspirația” spre înalt – este marcată de volumele geometrizeate ale unui „aspirator”, ca obiect cu design utilitar, „însuflețit” prin „contaminarea” cu formele organice. Menit a-și exercita funcția pe orizontala unei podele imaginare, „aspiratorul” se dovedește a fi, de fapt, nefuncțional („aspiră” în sus). Artista glosează cu inteligență și ironie post-modernă asupra limitelor și cutumelor, dar și asupra capacității umane de a le depăși, invitând privitorul să reflecteze la relația omului cu zbuciumul unei lumi tot mai puternic mecanizate/electronizate.



"Însemne arheologice" - Gheorghe Fărcașiu & Iliya Yankov



"Așteptare" - Vasile Filip



"Aspirație" - Oana Florică



"Geneză" - Florentin Sîrbu



„*Geneză*”, de ceramistul **Florentin Sîrbu**, își trage esența din amforele epocilor greacă și romană, abundant descoperite pe teritoriul Dobrogei (și dintre care multe se găsesc azi în aer liber, în Parcul Arheologic Constanța, sau sunt adăpostite în sălile Muzeului de Istorie Națională și Arheologie al orașului). Totodată, lucrarea trimite la un imens cuptor de ardere a obiectelor ceramice, aducând un omagiu implicit „artelor focului”. Titlul cu rezonanțe biblice se referă însă mai puțin la „Cartea Facerii” vetero-testamentară și mai degrabă la actul demiurgic al creației unui artist universal și atemporal. Volumul masiv pornește de la o bază solidă, stabilă, rotunjită (cu un diametru de cca 80 cm), pentru ca, pe măsură ce se înalță, să se îngusteze, dând naștere unui gât alungit și curbat în mod expres, pentru a imprima o anumită fluiditate și un traseu dinamic în compoziția tridimensională. În jumătatea inferioară, pe o anumită parte, apare o zonă arcuită concavă, ce reia, prin procedeul „mise-en-abyme”, forma de ansamblu. Zona concavă are o culoare mai deschisă, cu reflexe de bronz auriu, asemenea vetrei de cuptor incandescente, ce contrastează cu roșul-brun închis din jur, obținut prin folosirea angobei. Concavitatea induce ideea obiectului spart sau ciobit, păstrat fragmentar, ca referință la modul în care se prezintă adesea artefactele ceramice găsite de arheologi. Totodată, această zonă prezintă o textură diferită, modelată cu minuțiozitate și care sugerează atât stratificarea geologică, cât și pe cea a memoriei. Acestei suprafețe îi corespunde, diametral opus, o altă zonă cu textură similară, dar mai restrânsă și păstrată în convexitatea volumului general. Pornind de la vechile amfore – ca vase de păstrare a uleiurilor și a vinurilor – artistul transformă obiectul utilitar (antic) într-unul artistic (contemporan), înlocuind principiul funcționalității formei cu cel pur estetic, al bucuriei de a privi.

Deși fiecare operă poartă amprenta creatorului – la propriu și la figurat –, cele patru lucrări împărtășesc – atât prin morfologia imaginii tridimensionale, cât și prin titlurile sugestive – inspirația comună din patrimoniul ceramicii milenare a Dobrogei, adăugându-se ele însele acestui patrimoniu, revizitat cu sensibilitatea artistului contemporan.

Eduard Andrei

Conferința Alan Griffiths, *Luminous-Lint: Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory – Challenges and Opportunities*, Biblioteca Academiei Române, Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu”, 23 octombrie 2018

La sfârșitul lunii octombrie, la invitația Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, pasionatul cercetător al istoriei fotografiei, Alan Griffiths, a susținut conferința *Luminous-Lint: Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory – Challenges and Opportunities*. Alan Griffiths a prezentat auditoriului proiectul ambițios la care lucrează de peste 16 ani: enciclopedia online de istorie a fotografiei, *Luminous-Lint*¹. Alan Griffiths nu este un simplu pasionat al fotografiei, ci un cercetător cu pregătire în domeniul arheologiei², fapt ce transpare în modul în care a construit web-site-ul *Luminous-Lint* și în abordarea pe care o are față de cercetarea științifică a fotografiei, nu numai ca formă de expresie artistică, ci și ca progres tehnologic, produs comercial și manifestare a istoriei culturale și sociale.

Alan Griffiths și-a început conferința cu descrierea succintă a interfeței platformei on line pe care o administrează, după care a vorbit despre complexitatea metodologică presupusă de alcătuirea unei istorii a fotografiei, arătând cum poate *Luminous-Lint* să faciliteze accesul la documente iconografice și, astfel, să ușureze munca cercetătorului. *Luminous-Lint* este o bibliotecă digitală care reunește un adevărat tezaur documentar de peste 85 200 de fotografii, adunate din 3 271 colecții private și instituționale (precum Metropolitan Museum of Art din New York și Victoria and Albert Museum din Londra), organizate în 1 031 de serii tematice. În plus, pe site pot fi consultate scurte biografii ale celor 8 608 de artiști fotografi, ale căror opere alcătuiesc baza de imagini. Datorită categoriilor în care sunt încadrate zecile de mii de fotografii stocate pe site, căutările se pot rafina pe criterii cronologice, geografice, tematice, tehnice, stilistice sau în funcție de autor, rezultatele constituind puncte de pornire pentru cercetări iconografice și istoriografice, desfășurate pe mai multe niveluri. Simpla accesare a unei fotografii generează o serie vizuală de imagini relaționate, modalitate prin care cercetătorul are ocazia să descopere imagini care nu îi erau cunoscute anterior, ajutând astfel la alcătuirea diferitelor micro sau macro istorii ale fotografiei. Aceste serii vizuale aduc și un alt beneficiu important, și anume, stabilirea de conexiuni tematice, stilistice, geografice, etc., între miile de colecții prezente pe *Luminous-Lint*, care în lipsa unui astfel de instrument digital ar fi mult mai dificil de identificat.



Fig. 1. Alan Griffiths conferențiind, foto Sorin Chițu.

¹ Platforma *Luminous-Lint*: <<http://www.luminous-lint.com/app/home/>> accesat în 25.10.2018

² Alan Griffiths și-a început cariera ca arheolog specializat în preistoria Sardiniei, după care a lucrat în consultanță IT și cercetare academică. A predat cursuri de multimedia la Universitatea Sheffield din Marea Britanie, a fost lector la Universitatea din Pittsburgh și profesor invitat la Universitatea din Massachusetts; în plus, a susținut numeroase conferințe.



Fig. 2. Alan Griffiths, foto Sorin Chițu.

Luminous-Lint nu ușurează doar munca cercetătorilor, ci și pe cea a curatorilor, care prin intermediul acestei baze documentare pot concepe și ordona cu multă eficiență o expoziție de fotografie, fiindu-le puse la dispoziție pe web-site toate detaliile tehnice și de proveniență, dar și o schiță de contextualizare istorică pentru fiecare fotografie în parte. De asemenea, aducerea la un loc a atât de multor documente iconografice și posibilitatea ordonării lor în funcție de criteriul dorit, poate pune într-o nouă lumină domenii de cercetare considerate ca fiind deja epuizate, prin scoaterea la iveală a unor materiale inedite sau neglijate din punct de vedere curatorial sau istoriografic.

Titlul conferinței, *Weaving a Multi-Dimensional Tapestry on Photohistory*, a fost excelent reflectat pe parcursul expunerii, Griffiths folosind metafora „țesutului” diferitelor fire ale cercetării, pentru urzirea unei istorii cât mai cuprinzătoare a fotografiei. Una din cele mai valoroase contribuții aduse de Alan Griffiths, prin intermediul site-ului său aflat într-o continuă dezvoltare, este punerea în evidență a principalelor narațiuni ale istoriei fotografiei și, în același timp, identificarea golurilor din această mare țesătură, goluri care așteaptă să fie umplute de noi cercetări.

După expunere a urmat o sesiune de întrebări și răspunsuri, care l-au stimulat pe conferențiar să aducă completări și lămuriri esențiale materialului prezentat. Apoi a fost invitat să viziteze Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, unde i-au fost arătate câteva dintre comorile colecției: calotipiile lui Constantin Sturza-Șcheianu, clișee pe sticlă și fotografii de Carol Popp de Szathmari, imagini din București și tipuri din popor de Ludwig Angerer, fotografii din Războiul de Independență și poze din târgurile de pe străzile comerciale ale Capitalei interbelice datorate lui Nicolae Ionescu. Alan Griffiths a fost entuziasmat de cele văzute și a prelungit șederea mult peste programul stabilit, savurând și comentând cu pertinentță fiecare cadru.



Fig. 3. Alan Griffiths admirând fotografiile lui Nicolae Ionescu arătate de Dragoș Andriana la Cabinetul de Stampe în prezența drd. Adriana Dumitran, foto A.S.I.



Fig. 4. Alan Griffiths la Muzeul Național Peleş, foto A.S.I.

A doua zi i-a fost oferită o excursie de studii la Ploiești și Sinaia unde au fost vizitate Muzeul Ceasurilor, Muzeul Casei de Târgoveț Hagi Prodan și Muzeul Național Peleş, unde a beneficiat de competentul ghidaj în limba engleză al Macrina Oproiu, muzeograf șef.

Ioana Apostol

Conferința *România și evenimentele istorice din perioada 1914–1920. Desăvârșirea Marii Uniri și Întregirea României*, Ateneul Român, 18 septembrie 2018

În ziua de 18 septembrie la Ateneul Român s-a desfășurat conferința internațională *România și evenimentele istorice din perioada 1914–1920. Desăvârșirea Marii Uniri și Întregirea României* sub înaltul patronaj al Președintelui României. Coordonatorul sesiunii care a reunit istorici de înaltă ținută academică a fost acad. Victor Voicu, vicepreședinte al Academiei Române și președintele Secției de științe medicale. Coordonatorul a deschis sesiunea de comunicări anunțând că evenimentul a fost organizat ca un omagiu pentru cei care au desăvârșit Unirea.

A urmat mesajul Președintelui României care a subliniat importanța cunoașterii științifice în domeniul istoriei, necesitatea cunoașterii factorilor și a modului în care s-a realizat Marea Unire. Președintele a mai amintit semnificațiile moștenirii Centenarului și faptul că serbarea evenimentului trebuie să fie un factor de coeziune pentru români. Un scurt recital de vioară susținut de Alexandru Tomescu a încheiat prima secțiune a conferinței.

A doua parte a conferinței a debutat cu expunerea președintelui Academiei Române, Ioan-Aurel Pop, *Cum s-a făurit România modernă: treptele edificiului național*. Președintele Academiei a subliniat rolul comemorărilor și celebrărilor pentru comunitate și a precizat că sesiunea de comunicări, pe lângă dimensiunea intrinsecă de cunoaștere, este o comemorare a milioanele de morți căzuți pe câmpul de luptă. Președintele Academiei a făcut un excurs istoric ce a pornit de la etnogeneză și s-a încheiat odată cu formarea României Mari, al cărui fir roșu a fost ideea națională.

Prof. Michael Metzeltin (Universitatea din Viena, Academia de Științe din Austria) a urmărit în comunicarea *De ce a fost posibilă constituirea României? Devenirea României ca stat național* ideea formării statului național și demersurile culturale și politice destinate să contribuie la construirea identității naționale.



Fig. 1. Deschiderea conferinței de către acad. Victor Voicu, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.

Prof. Jean-Paul Bled (Universitatea Sorbona) și-a centrat expunerea, *Le Journal de guerre du capitaine Marcel Fontaine*, asupra figurii căpitanului Marcel Fontaine și a jurnalului de război redactat de acesta. De formație profesor, Marcel Fontaine a sosit în 1916 în România, ca membru al Misiunii Berthelot. Tânărul căpitan avea să-și lege destinul de noua patrie vreme de câteva decenii, alegând să se întoarcă după încetarea războiului în România, ca profesor de franceză. Jurnalul documentează perioada 1916–1918

surprinzând cu distanțare și profesionalism relațiile interumane dintre militari, mișcările de front și viața cotidiană din teritoriile afectate de război.



Fig. 2. Conferențieri și participanți la manifestare, de la stg. la dreapta Florian Kührer-Wielach, Josef Wolf, Francesco Guida, Hans-Christian Maner, Michael Metzeltin, Victor Voicu, Jean-Paul Bled, Sergiu Nistor, Marius Oprea, Dennis Deletant, Paul E. Michelson, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.



Fig. 3. Prof. Dennis Deletant, Georgetown University, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.



Fig. 4. Prof. Paul E. Michelson, Huntington University, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.



Fig. 5. Public participant la conferință, Sala Ateneului Român, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.

Prof. Francesco Guida (Universitatea Roma Tre) a prezentat comunicarea *Primul Război Mondial și o filieră istoriografică italo-română*, în care, după un excurs istoriografic pe marginea relațiilor româno-

italiene, a evocat câteva gesturi de colaborare născute în contextul Primului Război Mondial, de la activitatea publicistică, la participarea unor corpuri de voluntari români în Italia.

Prof. Hans-Christian Maner (Universitatea „Johannes Gutenberg” Mainz) a analizat în comunicarea *Primul Război Mondial în Ardeal și în România prin lentila unor militari și istorici din mediul german* narațiunea contemporanilor germani despre războiul din România, operând o pertinentă analiză critică a câtorva tipuri de surse: literatură, presă și scrisori de pe front, dublată de o riguroasă contextualizare. Concluzia autorului a fost că nu există o descriere obiectivă sau naivă și că scrierile reflectă interese individuale, politice sau economice ale autorilor, interese care, am completa noi, s-au confundat în destule cazuri cu cele ale Germaniei.

Prof. Dennis Deletant (Georgetown University), *Romania: Creating the Nation-State, 1918 and Beyond* a realizat o analitică prezentare în care a interogat limitele principiului autodeterminării, noul context statal care a îndeplinit o serie de așteptări, dar în aceeași măsură a generat și aspirații conflictuale. De asemenea, autorul a sintetizat principiile politicii românești interbelice: colaborare și alianțe cu statele nou- create, continuarea relațiilor cu Franța și participarea în Liga națiunilor percepută ca un garant al integrității teritoriale.

Prof. Paul E. Michelson (Huntington University) a realizat în comunicarea *Greater Romania and the Post-World War New Normal*, o radiografie a societății românești de după Unire. Autorul a trecut în revistă curente de gândire, modele de dezvoltare economică și politicile statului român de după Unire, a conturat imaginea unei țări nepregătite pentru situația de după război, dominată de o economie agrară puțin eficientă, cu o populație majoritar rurală.

Prof. Josef Wolf (Institutul pentru Istoria și Geografia Regională a Șvabilor Dunăreni, Tübingen) a urmărit prin comunicarea *Loialități în schimbare. Remodelarea identitară a minorității germane din România după Primul Război Mondial, 1918–1922* remodelarea identitară a minorității germane și modul în care administrația românească a facilitat și sprijinit procesul de regermanizare în anii imediat următori Marii Uniri.

Sesiunea de comunicări a fost încheiată într-o notă personală de Dr. Florian Kühner-Wielach de la Institutul pentru Cultura și Istoria Germană din Sud-Estul Europei, München. Intitulându-și comunicarea *Viziunea de la Alba Iulia și realitatea interbelică. O perspectivă (trans)regională* autorul a oferit o reflecție pe marginea situației contemporane din România și Europa și a identificat câteva probleme din societatea contemporană a căror sorginte o plasează în lumea interbelică.

Conferința a arătat că aniversarea Centenarului poate fi un prilej de reflecție și de exercițiu istoric matur. Ea a venit ca o contrapondere la festivismul ieftin și la discursurile de un patriotism sonor și declamativ ale celor care, din diverse motive, au acaparat subiectul Centenarului. În realitate, pe fondul acestui festivism Marea Unire riscă să treacă neobservată, deși evenimentul ar trebui să fie înțeles în primul rând ca un prilej de a cunoaște mai bine o perioadă din istoria României, încărcată emoțional, dominată de proiecte ambițioase, de optimism și speranțe. Centenarul trebuie să prilejuiască exerciții istorice sincere, analize intelectuale și științifice riguroase, asumări mature, să trateze subiecte încă insuficient explorate ce țin de societatea românească în toată diversitatea ei socială, etnică sau culturală.

Ramona Caramelea

Conferința 11 Iunie 1848. Ziua victoriei Revoluției Române pașoptiste. Academia Română, 12 iunie 2018

Pe data de 12 iunie la Academia Română s-a desfășurat sesiunea omagială *11 Iunie 1848. Ziua victoriei Revoluției Române pașoptiste*. Evenimentul s-a desfășurat în Amfiteatrul „Ion Heliade Rădulescu” al Bibliotecii Academiei Române și a reunit membri ai Academiei Române, istorici și istorici de artă.

Președintele Academiei Române, academician Ioan-Aurel Pop, a deschis sesiunea de comunicări amintind importanța acestui moment istoric și subliniind rolul excepțional pe care l-a jucat Transilvania în cadrul evenimentelor de la 1848. Academicianul a amintit contribuția pe care lucrarea *Supplex Libellus Valachorum* a istoricului David Prodan a adus-o la cunoașterea Secolului Luminilor. Evocând revoluția din Transilvania, academicianul a punctat rolul celor trei adunări de la Blaj, insistând în mod special asupra celei de a treia, precum și asupra rolului lui Avram Iancu care „a reușit să creeze un nucleu de țară românească în Munți Apuseni”.



Fig. 1. De la stânga la dreapta acad. Ioan-Aurel Pop, acad. Dorina Rusu, dr. Adrian-Silvan Ionescu, credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.



Fig. 2. De la stânga la dreapta acad. Dorina Rusu, acad. Dan Berindei, acad. Ioan-Aurel Pop, dr. Adrian-Silvan Ionescu, dr. Adrian Niculescu credit foto: Alina Bianca Bălan, Academia Română.

Academicianul Dan Berindei, Președintele de onoare al Secției de științe istorice și arheologice, a făcut o expunere asupra revoluției de la 1848 din Țările Române, din perspectiva unui fenomen european, punctând sincronizarea la „problematika continentală”. În expunerea sa a prezentat rolul „tinerilor bonjuriști” în coagularea evenimentelor, a discutat noțiunea de „frățietate” ca variantă a ideii de fraternitate, a insistat asupra transferului ideilor de sorginte occidentală și asupra interferenței dintre programele politice românești și cele străine. Academicianul a trecut în revistă acțiunile anterioare anului 1848 care au pregătit contextul intervenției revoluționarilor, desfășurarea evenimentelor și atitudinea domnitorului Gheorghe Bibescu. Comunicarea a mai conturat și contribuția câtorva personalități care și-au legat numele de evenimente, între care s-au numărat C. A. Rosetii, frații Brătieni, frații Golești, Ion Ghica, etc. Academicianul a reliefat importanța acestui eveniment care a orientat traseul viitor al Principatelor așezându-le pe harta europeană.

Dr. Dorina N. Rusu, membru corespondent al Academiei Române, a realizat o prezentare exhaustivă a programelor Revoluției de la 1848. Ca și în cazurile expunerilor anterioare, s-a specificat că fenomenul revoluționar românesc trebuie integrat în contextul general european, autoarea identificând o serie de elemente comune între proiectele românești și cele europene (desființarea rangurilor și a privilegiilor), egalitatea, înființarea instituțiilor, drepturi și libertăți publice, siguranța persoanelor. Autoarea a expus prevederile din programele de revendicări sau propuneri redactate în timpul evenimentelor punctând elementele de modernitate. Petițiunea proclamațiune cuprindea 35 de puncte dintre care amintim doar prevederile referitoare la desființarea cenzurii, necesitatea respectării legii, propuneri privind administrația publică și dezvoltarea economică. Proclamația de la Islaz, un program al intelectualilor de formație liberală care stipula libertăți individuale și propuneri de creare sau reformare a instituțiilor publice. Autoarea a mai prezentat și alte documente programatice precum Prințiipiile noastre pentru reformarea patriei, Dorințele partidei naționale în Moldova, Proclamația de la Blaj, Petiția bucovinenilor, subliniind modul în care programele propun înființarea instituțiilor esențiale pentru funcționarea statului (armată, biserică, școală, bănci, porturi, industrie și comerț), drepturi politice și civile, rezolvarea problemei agrare sau măsuri economice.



Fig. 3. C. D. Rosenthal, *România revoluționară*.

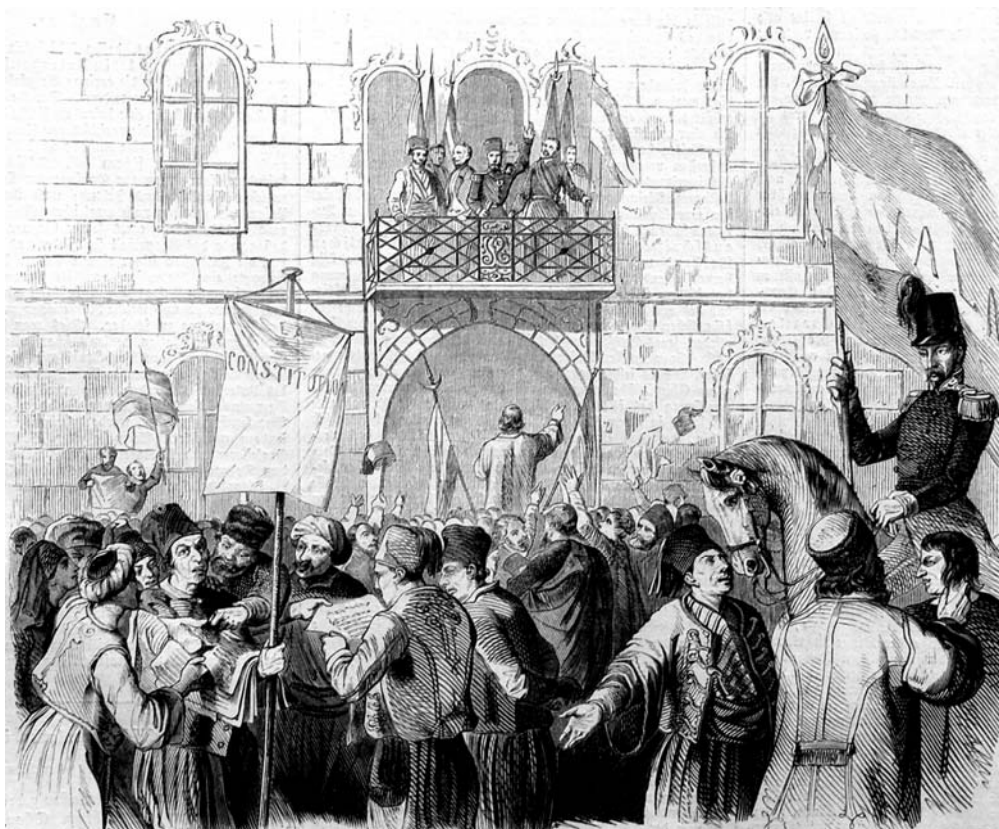


Fig. 4. C. D. Rosenthal, *Proclamarea Constituției*.

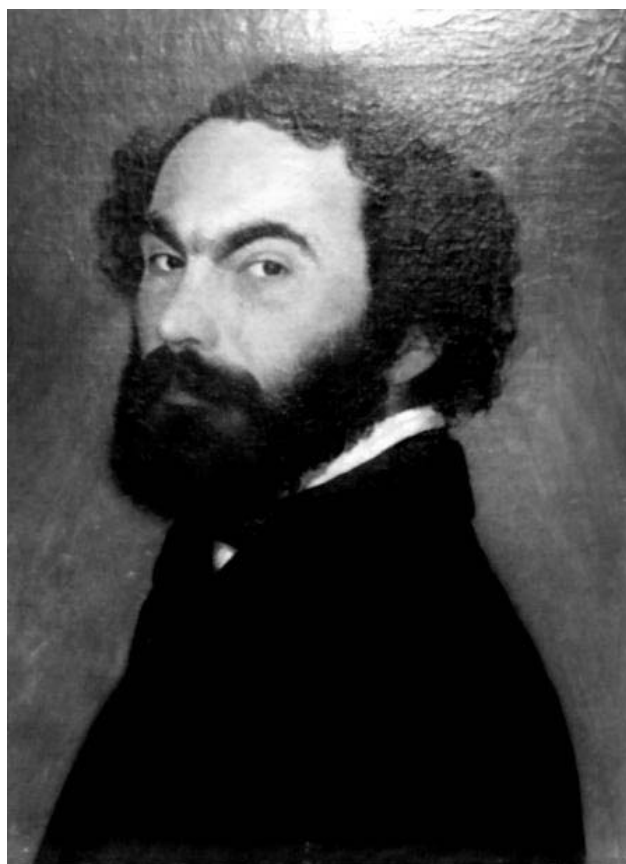


Fig. 5. Ion Negulici, *Autoportret*.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu, Directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu”, a prezentat lucrarea *Artiștii pașoptiști martiri ai cauzei*. Prezentarea a început cu o expunere a istoriografiei problemei și cu mențiunea autorului că de-a lungul timpului iconografia Revoluției de la 1848 a devenit cunoscută atât cercetătorilor cât și publicului larg. Prezentarea s-a construit în principal în jurul pictorilor Ion Negulici, C. D. Rosenthal și Barbu Iscovescu autorul reconstituind contribuțiile artistice ale celor trei la crearea unei iconografii simbolice legată de momentul 1848 și subliniind interferențele între creațiile artistice, literare și politice ale celor trei. Un bogat material vizual care a inclus atât iconografia revoluției, cât și imagini ale personalităților politice ale momentului (domnitorul Gheorghe Bibescu, soția sa Marițica Bibescu) a însoțit expunerea.

Istoricul de artă și-a încheiat intervenția cu evocarea tristului moment în care la Casa de licitații Artmark s-a vândut o colecție de tablouri datând din secolul al XIX-lea, cu valoare patrimonială, câteva dintre tablouri fiind realizate chiar de pictorii evocați. În ciuda apelurilor specialiștilor (autorul fiind semnatarul unei scrisori deschise către Ministerul Culturii) statul nu s-a arătat interesat să achiziționeze tablourile respective și să le restituie Muzeului Național de Artă de unde au fost retrocedate, reintroducându-le astfel în circuitul public.

Conf. Univ. Dr. Adrian Niculescu, de la Facultatea de Științe Politice – Școala Națională de Studii Politice și Administrative a început prin a prezenta inițiativa publică de a decreta ziua de 11 iunie, zi națională oficială, apoi a insistat asupra importanței pe care evenimentele politice de la 1848 le-au avut pentru democrația românească, 1848 fiind în opinia autorului unul dintre momentele în care drepturile și libertățile cetățenești s-au afirmat cu rigoare. Conferențiarul a enumerat libertățile menționate în programele politice, importanța apariției primului ziar asupra căruia nu s-a mai aplicat cenzura, „Pruncul român”. Istoricul susține că unul dintre documentele care au inspirat Constituția de la 1866 a fost, alături de Constituția belgiană, Proclamația de la Islaz.

Ca o concluzie a prezentărilor nu putem decât să punctăm că programele revoluționare au formulat o serie de principii mai actuale decât oricând, care au definit modernitatea: libertatea persoanei, a cuvântului, a instituțiilor, desființarea cenzurii. Aceste principii au conturat un program politic conceput de o elită care studiasse în vest și care luase contact cu ideile politico-filosofice din spațiul respectiv. Ideile politice ale generației de la 1848. un proiect politic în jurul unor idei-cheie: libertăți publice, suveranitatea națiunii, legitimitatea națională, limitarea puterilor executivului vor grefa proiectul politic ulterior și modernizarea principatelor. Momentul 1848 a avut urmări și în plan artistic, acum asistăm la construcția iconografică a evenimentului prin utilizarea unei picturi cu încărcătură simbolică ce reflectă retorica politică a revoluționarilor.

Ramona Caramelea

Urban Renewal and Resilience. Cities in Comparative Perspective, Conferința Societății Europene de Istorie Urbană 29 august – 1 septembrie 2018, Roma Tre

În perioada 29 august – 1 septembrie 2018 la Roma s-a desfășurat cea de a 14-a conferință a Societății Europene de Istorie Urbană: ***Urban Renewal and Resilience Cities in Comparative Perspective***. Societatea Europeană de Istorie Urbană a fost înființată în anul 1989 cu sprijinul Uniunii Europene și a avut drept scop crearea unei platforme multidisciplinare pentru studiul orașului, care să reunească istorici, istorici de artă și arhitectură, geografi, sociologi și antropologi.

Conferința de anul acesta s-a desfășurat pe parcursul a patru zile fiind structurată în mai multe sesiuni și mese rotunde organizate pe diferite teme, desfășurate paralel. Comunicările s-au desfășurat în sediile a două facultăți din cadrul Universității Roma Tre (Departmentul de Arhitectură și Școala de Studii Economice).

Manifestarea a fost deschisă în ziua de miercuri cu prelegerile profesorilor Brigitte Marin de la Université d'Aix-Marseille - «La forme d'une ville change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel»... De la perception des changements urbains dans les sociétés européennes (XVIe–XIXe siècles) și Richard Roger de la Edinburgh University cu comunicarea „City Limits?”, ce au oferit perspective complementare asupra mediului urban.

Sesiunile de comunicări au avut loc în zilele de joi, vineri și sâmbătă (patru sesiuni în primele două zile și două în ultima zi). Programul științific s-a încheiat sâmbătă printr-o ceremonie desfășurată în „Sala della Protomoteca” a primăriei, situată în monumentala Piazza del Campidoglio de crearea căreia și-a luat numele Michelangelo.

Temele abordate în cadrul panelurilor au tratat subiecte variate și au acoperit cronologic toate perioadele istorice. Fără să intenționăm o prezentare exhaustivă a conferinței, imposibilă de altfel din cauza suprapunerii panelurilor, ne vom mărgini la a prezenta doar câteva teme subsumate domeniului istoriei arhitecturii. Conceptul de urban heritage a constituit una dintre punctele de interes ale conferinței și a reprezentat subiectul câtorva sesiuni: „Historical Interpretation of the Regimes of Urban Heritage” și „Urban Histories of Heritage: Emotion and Experience in Comparative and Transnational Perspective, 1750”. Cercetătorii au discutat ideea de patrimoniu arhitectural din perspectivă istorică, nașterea ideii de protecție a patrimoniului urban și sensurile pe care ideea a căpătat-o de-a lungul timpului, politicile și implicarea establishmentului politic și a comunităților locale în protejarea moștenirii culturale urbane precum și efectele pe care procesul de modernizare le-a avut asupra acesteia.

O serie de paneluri au fost dedicate programelor arhitecturale, temele au variat de la programul arhitectural al tribunalelor și prezența justiției în orașele europene în secolele XIX–XX, la turnuri și domuri din secolele 15–19 ca poli vizuali ai orașului și elemente de memorie urbană. Planificarea urbană, circulația bunurilor în oraș, reglementarea vieții urbane, muzee, dar și subiecte actuale precum imigranți și refugiați în orașele Europei de Vest în diverse perioade istorice s-au numărat printre temele discutate în cele trei zile.

În ziua de 31 august 2018 am susținut în cadrul sesiunii „Women Professionals in the Urban Environment: Struggles for Autonomy in Early 20th Century” comunicarea „Virginia Haret Andreescu: the Professional Trajectory of a Woman Architect in Interwar Romania” în care am prezentat traseul formativ al arhitectei contextualizându-l, precum și prolifica sa activitate de proiectare în domeniul programelor arhitecturale publice și private, activitate în mare măsură necunoscută astăzi. Sesiunea a fost dedicată profesiilor feminine legate de mediul construit și modului în care femeile și-au construit la începutul secolului XX cariere profesionale în domeniul arhitecturii, urbanismului, protecției monumentelor istorice. Prezentările au inclus patru studii de caz evocând figuri feminine din spații diferite. Comunicarea „From Chicago urban settlement to the transnational expertise: Dr. Alice Hamilton, an emblematic female pathway through the early 20th c. social reform” a profesoarei Judith Rainhorn s-a centrat în jurul activității doctoriței Alice Hamilton, artizana a unor experimente sociale menite să îmbunătățească viața diferitelor categorii sociale și a unor inițiative în domeniul politicii de asistență socială. María Cristina García González a evocat în comunicarea „The European trips of Catherine Bauer Wurster. From Domestic Architecture to "Modern Housing"” exemplul Catherinei Bauer (1905–1964) prezentând activitatea și viziunea acesteia cu privire la locuire și planificare urbană. Stéphanie Bouysse-Mesnager a discutat în comunicarea „To be or not to be registered: dilemma for women. The Ordre des Architectes, Ile-de-France Region, 1940–1970 (France)” modul în care arhitectele au interacționat cu Ordinul Arhitecților din regiunea Ile-de-France și felul în care instituția le-a influențat traseul profesional. Comunicările au evidențiat o serie de elemente comune mai ales între traseele profesionale ale arhitectelor din Franța și România.

Conferința a reunit personal universitar, cercetători și muzeografi din întreaga lume, din domenii conexe (istorie, istoria arhitecturii, istoria artei, arhitectură) interesați de problematica orașului și a vieții urbane în toate aspectele ei: istorie, urbanism, patrimoniu arhitectural, alimentație, locuire, etc. Întâlnirea a oferit participanților posibilitatea conectării la tendințele istoriografice contemporane, a facilitat schimburile de idei și stabilirea unor relații interprofesionale și nu în ultimul rând îmbogățirea culturală prin contactul cu remarcabilul patrimoniu arhitectural și artistic din „*Città Eterna*”.

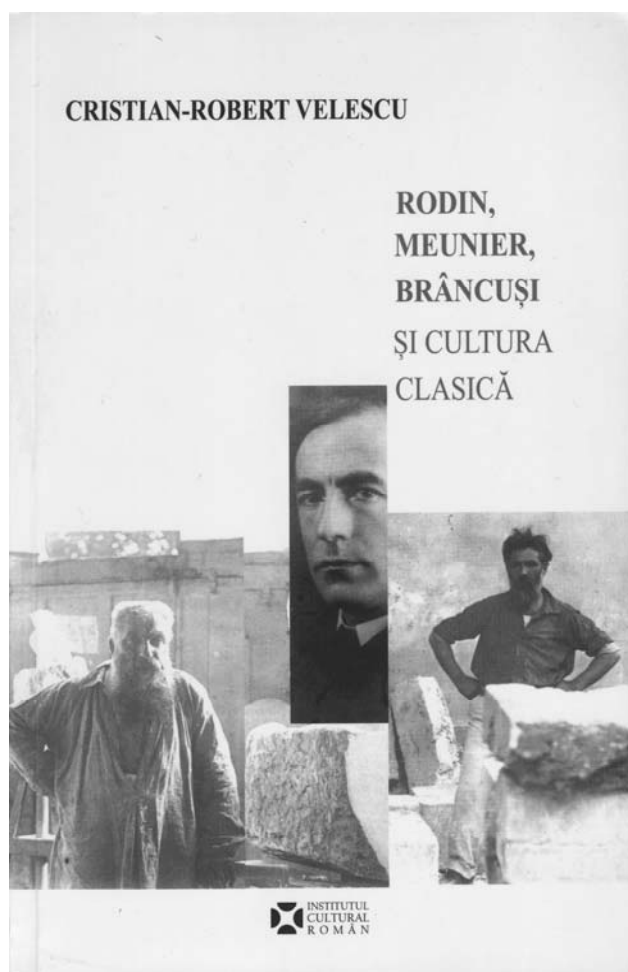
Ramona Caramelea

CRISTIAN-ROBERT VELESCU, *Rodin, Meunier, Brâncuși și cultura clasică*, Institutul Cultural Român, București, 2016, 343 pagini, cu ilustrații

Recentul volum *Rodin, Meunier, Brâncuși și cultura clasică* de Cristian-Robert Velescu continuă impresionantele studii de artă românească modernă, centrate pe figuri artistice importante ale avangardei românești în relație cu contextul artistic internațional. După valoroasele cercetări care au scos la lumină aspecte inedite din creația lui Constantin Brâncuși, Victor Brauner, Marcel Duchamp, într-o serie de cărți marcate de o viziune nouă, Cristian-Robert Velescu stăruie, în prezentul volum, asupra relației mai puțin cunoscute dintre Constantin Brâncuși și Auguste Rodin, găsind un element de legătură între cei doi artiști, întruchipat de unul dintre secretarii lui Rodin, Mario Meunier, a cărui figură de cărturar îi captează interesul. Din întreaga cercetare se deduce cum acesta devenise un fel de transmițător direct sau indirect al diferitelor concepte și idei, ce stăruiau în epocă și care captaseră la un moment dat interesul lui Rodin. Frecventând apoi și atelierul lui Brâncuși, Meunier a contribuit la difuzarea acestor idei, devenind astfel un fel de releu între cei doi mari artiști, chiar și atunci când nu se mai aflau în legătură.

Teza cărții lui Cristian-Robert Velescu avansează ideea unei influențe exercitată într-o anumită măsură asupra operei de tinerețe a lui Brâncuși de către Rodin prin concepția sa estetică. Această concepție ar fi fost tributară lui Platon, potrivit exegeților lui Rodin, și ideii că artistul este, în momentul creației, „un instrument aflat la dispoziția unei voințe de natură transcendentală”. Admirator al lui Michelangelo, Auguste Rodin era conștient de importanța ciopririi directe (chiar dacă nu a practicat-o); astfel, l-ar fi influențat și sub acest aspect pe tânărul Brâncuși.

Rodin, Meunier, Brâncuși și cultura clasică a lui Cristian-Robert Velescu nu a fost concepută ca o monografie, ci este dedicată studiului complex al relației dintre Rodin, secretarul său, Mario Meunier și Brâncuși, devoalând ideile și conceptele estetice care i-au animat pe acești artiști. Punând în circulație un bogat material de arhivă, studiat în principal la Musée Rodin din Paris sau readucând la lumină texte uitate din publicații de epocă, cartea lui Cristian Velescu nu rămâne totuși un studiu arid, academic, ci este scrisă cu vervă literară și cu un real talent în conturarea unor personaje, care, și atunci când sunt episodice, sporesc



interesul pentru conținut și îl fac cu adevărat pasionant. În acest sens, aș aminti capitolul dedicat figurii unei mondene extravagante din acea epocă, Valentine de Saint-Point, poetă-dansatoare, muză și model al lui Rodin, la un moment dat.

Dacă prima parte a cărții este dedicată lui Rodin, prezentat în intimitatea vieții sale de familie și a celei sociale, văzut din perspectiva secretarului său Meunier, cea de-a doua parte îi este rezervată lui Brâncuși, iar modul de abordare se schimbă. Scriind despre Rodin, textul este înțesat de trimiteri și citate, pe când ultimele capitole dezvoltă o demonstrație, avansată de autor și în alte publicații ale sale, prin care Brâncuși apare ca un inițiat în filosofia platoniciană. În urma cercetării arhivei Rodin, Cristian Velescu își dă seama de rolul de o importanță fundamentală jucat de Mario Meunier în familiarizarea lui Brâncuși cu această filosofie. Remarcabile sunt analizele unor serii de lucrări, create de sculptorul român în această perioadă de după părăsirea atelierului lui Rodin (1907–1910) și care susțin ipoteza că Brâncuși se familiarizase cu filosofia lui Platon. Aș remarca în acest sens capitolul în care autorul demonstrează influența acestor idei platoniene asupra seriei așa-ziselor „capete culcate”, numite de Brâncuși *Muză adormită*.

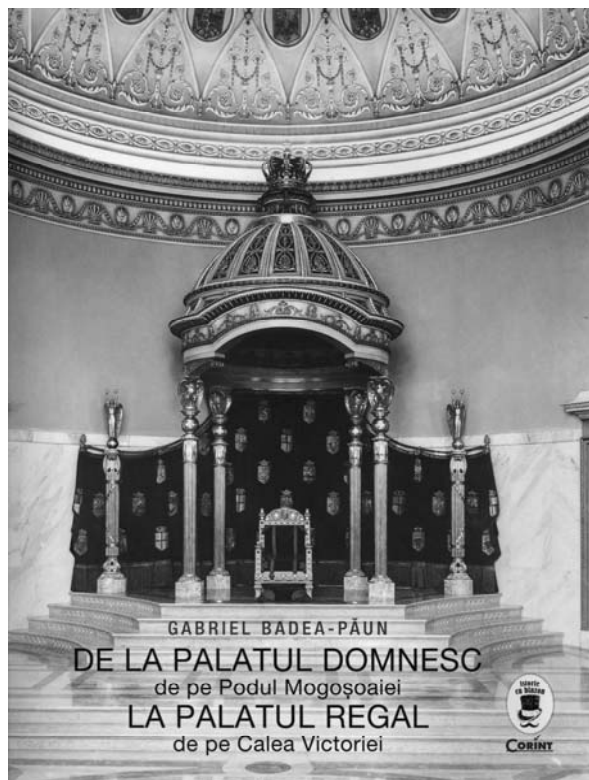
Analiza hermeneutică a lucrărilor celor doi artiști este însoțită de explicații ce dovedesc o impresionantă erudiție a autorului acestei cărți, etalată prin conexiunile pe care le face, dar și prin intermediul unui impunător aparat critic. Corpul de note, invadând paginile cărții, dublează conținutul textului, sporindu-i densitatea. Acestui text, bine susținut cu exemple și argumentat cu citate, cercetătorul îi adaugă o serie de documente prețioase, dar și o bibliografie extinsă circumscriind subiectul atât de complex al exegezei.

Cartea lui Cristian-Robert Velescu *Rodin, Meunier, Brâncuși și cultura clasică* va deveni cu certitudine un reper pentru istoria artei românești în context internațional, aducând tușe fine în cercetarea mediului artistic parizian.

Ileana Pintilie

GABRIEL BADEA-PĂUN, *De la Palatul Domnesc de pe Podul Mogoșoaiei la Palatul Regal de pe Calea Victoriei. Arhitectură și decoruri (1866–1947)*, Ed. Corint Books, București, 2017, 144 p. + il.

Autorul recentului volum este un binecunoscut și prolific istoric de artă care și-a orientat cercetările spre biografia și activitatea unor membri ai familiei regale a României, spre stilurile și mișcările artistice din secolului al XIX-lea. A debutat cu o monografie foarte valoroasă, *Carmen Sylva, uimitoarea Regină Elisabeta a României* (Ed. Humanitas, 2003) ce a cunoscut mai multe reeditări (2007, 2008, 2010 și 2012), și două versiuni în franceză și germană, *Carmen Sylva, reine de Roumanie* (Via Romana, Versailles, 2011) și, respectiv, *Carmen Sylva: Königin Elisabeth von Rumänien – eine rheinische Prinzessin auf Rumänien Thron* (Ibidem Verlag, Stuttgart, 2011). Laureat, în 2008, al premiului Cercului Montherlant al Academiei de Belle Arte pentru cartea *Portraits de société* (Citadelles & Mazenod, Paris, 2007) – ce a avut și o versiune în limba engleză apărută, în același timp, la Thames & Hudson din Londra și la Vendome Press din New York (vezi recenzie noastră în „Revista Istorică” nr. 5–6/2008, p. 595–600). Un an mai târziu Păun a dat la lumină, la aceeași editură franceză, o altă lucrare de referință, la fel de elegantă și de bine



ilustrată, *Le style Second Empire. Architecture, décor et art de vivre* (Citadelles & Mazenod, Paris, 2009) (vezi recenzia noastră în „Revista Istorică” nr. 1–2/2010, p. 185–189) Fenomenului artistic românesc i-a dedicat două lucrări, *Mecena și comanditari. Artă și mesaj politic* (Ed. Noi Media Print, București, 2009) și *Pictori români în Franța (1834–1939)* (Ed. Noi Media Print, București, 2012) iar într-un recent volum colectiv al Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”, *Artiștii români în străinătate (1830–1940)* (Ed. I.C.R., București, 2017) a semnat un substanțial capitol despre plasticienii din ținuturile noastre, formați și lansați în mediul parizian.

Gabriel Badea-Păun posedă curajul și inspirația de a aborda subiecte ce nu au mai fost tratate demult sau chiar deloc. Este și cazul lucrării de față ce se prezintă ca o riguroasă reconstituire a istoriei reședinței domnești și regale a Valahiei, Principatelor Unite și a României Mari, bazată pe un bogat material de arhivă și o vastă iconografie, în mare parte inedită. Sunt evocați mai bine de o sută de ani de zbuciumată istorie bicentenară a palatului care, de la casa neoclasică de pe Podul Mogoșoaiei a lui Dinicu Golescu – luminatul boier călător și memorialist de la debutul secolului al XIX-lea – a devenit, în 1837, Curte Domnească în timpul cât pe tronul Țării Românești se afla principele regulamentar Alexandru Dimitrie Ghica; ceilalți doi domnitori care i-au urmat, frații Gheorghe Bibescu și Barbu Știrbei, l-au folosit doar pentru ceremonii și baluri, dar nu l-au locuit efectiv deoarece aveau propriile reședințe, cel dintâi în preajma Mitropoliei, cel de-al doilea pe Podul Mogoșoaiei (acesta încă existent, impozanta clădire cu cariatide pe fațadă, fost sediu al Muzeului de Artă Populară și apoi al hibridului și de scurtă durată Muzeu al Ceramicii și Sticlei din intervalul 1978–1989, actualmente imobil retrocedat și lăsat, din păcate, să se degradeze). Fiind moldovean și lipsit de proprietăți în București, domnitorul Unirii, Alexandru Ioan I, avea să facă unele renovări și amenajări pentru a transforma edificiul fără gust și rafinament într-un adevărat palat principar. Prea bine nu a reușit și adausurile decorative denotau provizoriul, după cum comenta gazetarul Ulysse de Marsillac într-un articol din periodicul său de limbă franceză „La Voix de la Roumanie” (nr. 32 din 28 iunie 1865), care lipsește, în chip inexplicabil, din ampla bibliografie a acestei cărți ce părea a-și dori exhaustivitate: „Frontonul palatului domnesc a fost decorat cu un basorelief reprezentând stema României surmontată de o coroană închisă, semn al suveranității, și susținută de doi îngeri pe jumătate culcați care nu împiedică cu nimic de a-i lua drept simbol al indolenței orientale – nu vreau să spun românești. Basorelieful de care vorbim acoperă foarte avantajos o mare gaură neagră care se afla chiar în mijlocul timpanului fațadei. Ansamblul este foarte agreabil și denotă talent de artist în autorul său. Deși materialul este foarte fragil, trebuie să sperăm că ghipsul va fi protejat de cornișă împotriva distrugerii la care este expus. Acolo nu este totuși ceea ce ar trebui, ar trebui mai mult, ceea ce și visăm pentru locuința suveranului ce domnește peste 5 milioane de oameni. Fiindcă, dacă printr-un eufemism, dăm numele de palat la marea magherniță în care locuiește principele României, credem că nici un alt mare senior în Europa nu este cazat într-un fel atât de meschin și vom construi un edificiu ce va fi cu totul demn de a servi de sanctuar al majestății naționale încarnată într-un om.”

Visele lui Ulysse de Marsillac de a avea un edificiu impunător ca locuință reprezentativă pentru capul țării nu aveau să se împlinească decât foarte târziu. Când noul domnitor, Carol I de Hohenzollern-Sigmaringen, a intrat, la începutul lunii mai 1866, în Capitală și a trecut pe lângă această clădire, i s-a spus că este palatal, el a rostit epocala întrebare, încărcată de consternare: „Où est le palais?” Uimirea tânărului principe de 27 de ani, venit din mediul german, era absolut legitimă: în țara de baștină se aflau, la tot pasul castele și palate, pavilioane de vânătoare și reședințe de vară, de agrement, elegante, fastuoase. În noua sa patrie găsea doar o casă mai răsărită, însă fără un stil anume și prost întreținută. Cu spirit întreprinzător dar și econom, prințul a transformat-o, încet-încet, într-un adevărat palat, demn de stirpea sa nobilă și de dinastia pe care o fondase. A știut să încurajeze atât producția autohtonă cât și artiștii străini pripășiți aici ori invitați chiar de el: doctorului Carol Davila și maiorului în rezervă Dimitrie Pappasoglu le ceruse să-i procure țesături tradiționale cu care să capitoneze scaunele și banchetele palatului, iar pe tâmplarii și ebeniștii de lux i-a angajat să-i lucreze mobilier elegant. Martin Stöhr s-a remarcat printre cei mai talentați și robaci ebeniști care a furnizat majoritatea pieselor de mobilier sculptat de mare valoare artistică. Acest

maestru a fost atât de apreciat de patronii săi cu sânge albastru încât, pentru locul său de veșnică odihnă din Cimitirul Bellu Evanghelic, regina Elisabeta a compus un epitaf în versuri.

Pe nucleul existent, regele Carol I a clădit un adevărat palat, amplu și fastuos avându-l drept arhitect pe francezul Paul Gottereau. Scara de onoare, din marmură de Carrara, a fost executată de atelierul sculptorului Karl Storck.

Reședința reprezentativă pentru tânăra monarhie românească trebuia să fie bogat ornamentată. În prima variantă a palatului, în holul de intrare erau panotate imagini din Constantinopol și din România, datorate penelului unor pictori documentariști precum Amedeo Preziosi și Carol Popp de Szathmari. Marile compoziții ale austriacului Johann Nepomuk Schönberg cu scene din timpul campaniei 1877–1878 erau o mândrie a palatului – dar reușeau să o terorizeze pe tânăra principesă Maria în primii săi ani după sosirea din Anglia, când trebuia să-și petreacă timpul în compania unor doamne de onoare vârstnice și plicticoase. În salonul ce precede sala tronului era amplasată o sculptură de Karl Storck ce o reprezenta pe Carmen Sylva în chip de „mamă a răniților” dând ajutor unui infanterist căzut în luptă. La etaj fuseseră amenajate apartamente pentru oaspeți regali – acolo fusese găzduit împăratul Franz Joseph în 1896. Biblioteca, aflată în imediata apropiere a biroului regelui, conținea 60 000 de volume, de a căror clasare și inventariere se ocupa un angajat special, bibliotecarul elvețian Léo Bachelin. Regina Elisabeta avea o bibliotecă personală, cu 20 000 de volume (în special literatură, filosofie, artă, științe și călătorii), ce se afla în stânga dormitorului comun, pentru că suveranii au dormit tot timpul împreună. Exista un salon de muzică unde regina Elisabeta, pasionată melomană și ea însăși excelentă interpretă la pian și orgă, dădea serate muzicale. Din rândurile lui Păun, care-i citează pe George Bengescu și pe George Enescu, aflăm preferințele muzicale ale reginei care erau împărțite între preclasici, romantici și câțiva moderni – Bach, Händel, Brahms, Schumann, Berlioz, Ceaikovski, Saint-Saëns, Debussy, Fauré – dar, contrar așteptărilor pentru o principesă de sânge renan, hrănită cu legende germanice și creatoare de legende românești, nu-l suporta pe Wagner, pe care-l considera prea „senzual și tulburător”.

Badea-Păun a depistat o suită de imagini revelatoare pentru evoluția palatului regal din vremea domnitorului/regelui Carol I și apoi a fazelor Carol al II-lea și Mihai I. În vremea domniei regelui Ferdinand, această greoaie reședință, mobilată și ornamentată după gustul întâiului suveran al României, unde stilul Alt Deutsch era dominant, nu a fost folosită decât pentru evenimente oficiale, familia regală preferând reședința de la Cotroceni pe care o amenajase după propriul gust – mai ales după acela al Mariei – încă din timpul când erau doar prinți moștenitori.

Corpul central al vechiului palat a fost mistuit de un incendiu izbucnit în noaptea de 7 decembrie 1926 de la un scurt circuit sau de la un coș al bucătăriei. Lucrările de refacere au fost începute de Karel Liman, arhitectul Casei Regale, și continuate după decesul acestuia în 1929, de un comitet format din arhitecții Nicolae Nenciulescu, Nicolae Ghika-Budești și Petre Antonescu. La revenirea în țară și restaurarea ca rege a lui Carol al II-lea, lucrările sunt încredințate lui Arthur H. Lorenz, un apropiat al suveranului. Între 1928 și 1932 au fost realizate corpul central și corpul de gardă. Edificiul, ce luase un aspect mult mai sobru decât anteriorul, după gustul pentru neoclasicism al tuturor dictatorilor vremii, de la Mussolini și Hitler la Stalin, a fost inaugurat pe 1 ianuarie 1935, rămânând identic până astăzi.

Noi distrugerii a cunoscut clădirea în anul 1944, mai întâi în urma bombardamentelor anglo-americe din 4 aprilie, apoi după întoarcerea armelor împotriva foștilor aliați, în august, când aviația germană a bombardat-o crezând că tânărul rege Mihai se afla în interior. După ce puterea populară a luat conducerea în decembrie 1947, după abdicarea forțată a regelui Mihai I, corpul central a fost dat în folosința Consiliului de Miniștri, iar aripa Kretzulescu Ministerului artelor. Acolo a funcționat, o vreme, Institutul de Istoria Artei, ce fusese înființat începând din ianuarie 1949. Aripa Știrbei Vodă a devenit sediul Muzeului de Artă al R. P. R. Mișcările din decembrie 1989 au provocat noi distrugerii iar după restaurări, întreaga clădire a devenit sediul Muzeului Național de Artă al României.

Cu toată valoarea acestui uvraj, nu putem lăsa să treacă neobservate mai multe inadvertențe. Astfel, la p. 8, legenda imaginii de sus suna astfel: „J. R. Huber, Palatul M. S. Domnitorului, 1866, *litografie*

imprimată de Druck von J. G. Fritzsche la Leipzig” (subl. ns., A.S.I.). Ar fi fost mai corect să se precizeze, simplu, că litografia a fost imprimată de J. G. Fritzsche fără a fi preluat întregul text de pe marginea stampeii, pentru că *Druck* înseamnă, în germană, tipar, tipăritură, stampă, fapt ce dă naștere, în acest caz, la un pleonasm neavenit... Când, în 1836, în cele 25 de camere ale casei Golescu erau concentrate instituțiile Țării Românești, printre ele este menționat și „Comitetul *Cantinelor*” (subl. ns., A.S.I.) (p. 10) ceea ce ar putea să pună probleme unui necunoscător al istoriei noastre care ar crede că, la acea vreme, populația lua masa la...cantină, aceasta fiind o invenția mult mai târzie, din vremea comunismului. Or, în cazul expus, era vorba de Comitetul Carantinelor, o instituție foarte importantă în perioada regulamentară, menită a opri la graniță persoanele sosite în special din Imperiul Otoman, presupuse a fi bolnave și astfel a preîntâmpina contaminarea populației locale și răspândirea epidemiile de ciumă sau holeră ce făcuseră atâtea victime la început de veac XIX – precum aceea a lui Caragea – și în timpul campaniilor militare. Barbu Știrbei nu a „abdicat” pe 25 iunie/6 iulie 1856, așa cum spune autorul la p. 12 ci, pur și simplu, i s-a încheiat mandatul de 7 ani de domnie pe care i-l acordase Sublima Poartă. Este de făcut aici și o altă rectificare: data corectă a părăsirii tronului este 27 iunie/7 iulie 1856 când prințul Știrbei a semnat Ofișul Domnesc nr. 995 prin care a lăsat frânele Țării Românești în grija Sfatului Administrativ Extraordinar. Imaginea cu *Biroul principelui Carol I* de la p. 19 e datată de autor „la începutul anilor 1880” ignorând faptul că, în dreapta, sprijinit de o mobilă, apare portretul ecvestru al regelui executat de Tadeusz von Ajdukiewicz. Or, acest talentat pictor polonez, aflat în slujba împăratului Franz Joseph, a sosit în țara noastră odată cu acesta, în 1896, punându-se în slujba Casei Regale a României pentru care a executat multe pânze cu scene militare. Așa că fotografia trebuie datată mult mai târziu, probabil după 1900 căci, în elegantul album *Armata Română*, publicat color, în 1903, de I. V. Socec, pe prima planșă este reprodus acest portret regal. La nota de la p. 20 autorul afirmă că nu se cunosc datele biografice ale ebenistului Martin Stöhr dar, pe piatra sa de mormânt din Cimitirul Bellu Evanghelic, operă a sculptorului Carol Storck care a executat și efigia în bronz a defunctului, sunt trecuți anii vieții acestuia, 1819–1896, fapt publicat de noi acum 23 de ani în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice”¹. O altă eroare de datare se găsește la p. 70, unde în imaginea de jos cu *Schimbarea gărzii la Palatul Regal* este dat anul 1925 deși uniformele purtate de soldații Regimentului de Escortă Regală sunt acelea instituite de regele Carol al II-lea, în 1930, în care fusese adoptat un model nou de epolet pentru mare ținută. Dacă fotografia ar fi fost luată în 1925, aceste trupe de elită nu ar fi purtat epoleți cu franjuri iar tunica nu ar fi fost de nuanță civit (bleumarin) ci un gri albăstrui, escorta regală fiind singura pentru care a fost aleasă această tonalitate în vreme ce restul armatei de uscat, indiferent de specialitate, adoptase materialul kaki, conform regulamentelor din 1923 și 1927.² Datarea ni se pare mai potrivită a fi 1935, înaintea demolării aripii vechi a palatului prin fața căreia defilau acele trupe din imaginea comentată.

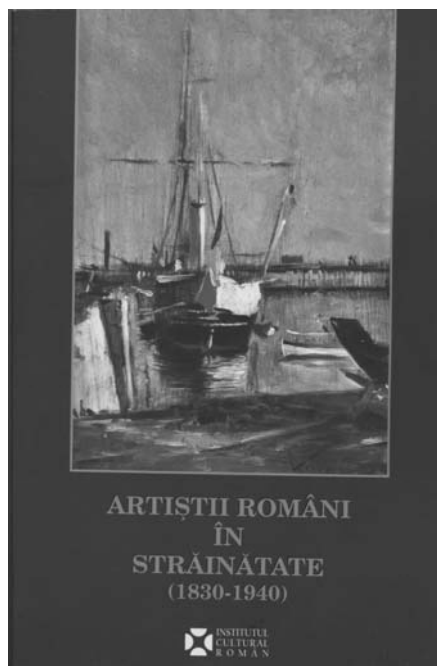
În afara acestor scăpări, lucrarea lui Gabriel Badea-Păun *De la Palatul Domnesc de pe Podul Mogoșoaiei pe Palatul Regal de pe Calea Victoriei. Arhitectură și decoruri (1866–1947)* este excelent ilustrată și pune în circulație foarte multe informații și imagini total necunoscute, ceea ce o fac o lucrare de referință pentru toți cei interesați de istoria monarhiei românești și de simbolurile suveranității naționale.

Adrian-Silvan Ionescu

¹ [Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), Teodora-Speranța Diaconescu, Lucian Mașek, Alexandru Seferovici], *Repertoriul monumentelor de for public și funerare ale sculptorilor Storck existente în București și teritoriul aferent. II, Carol Storck*, în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice” nr. 3–4/1995, p. 77.

² Înalt Decret nr. 2802 din 5 iunie 1923 privind adoptarea culorii kaki pentru uniformă militarilor din trupele combatante; Înalt Decret nr. 1944 din 14 iunie 1927 privind adoptarea culorii kaki pentru uniforme ale tuturor militarilor din armata de uscat, apud. Cristian M. Vlădescu, *Uniformele armatei române de la începutul secolului al XIX-lea până la victoria din mai 1945*, Ed. Meridiane, București, 1977, p. 121; Cătălin Zisu (coordonator), Gheorghe Cosneanu, Marian Moșneagu, Gabriel Pătrașcu, Horia Vladimir Șerbănescu, Teodora Giurgiu, Lucian Drăghici, *Uniformele armatei române*, București, 2014, p. 150, 395.

Artiștii români în străinătate (1830–1940), Ed. Institutului Cultural Român, București, 2017, 472 pagini, 259 ilustrații color și alb/negru, indici, bibliografie selectivă și rezumate în limba franceză



Deși la prima vedere arta este o îndeletnicire sedentară, istoria ne demonstrează contrariul. Este evident că cei care au pictat animale în peșterile din Tassili migrau împreună cu restul tribului pe urmele turmelor, iar mai târziu nici măcar Florența sau Veneția nu puteau oferi tot timpul de lucru artiștilor, astfel încât aceștia călătoreau acolo unde primeau comenzi. În general studiile dedicate artei au abordat modul cum au circulat curente și ideile artistice, caracterul național al artei sau au fost dedicate unor artiști individuali, incluzând capitole despre biografia și formarea acestora. Cu toate acestea au apărut și la noi antologii de texte alcătuite de Dan Berindei (1989)¹ și coordonate de Ștefan Cazimir (1982)², ca și câteva studii dedicate călătoriilor scriitorilor și intelectualilor români începând cu cele ale lui Nicolae Iorga (1935)³ și George Potra (1939)⁴, urmate de cele ale lui Marian Popa (1972)⁵, Valentin Borda (1985)⁶ și Florin Faifer (1993)⁷. În 2015 Facultatea de Litere a Universității din București a organizat Colocviul internațional în Științele Comunicării și Studii Culturale, cu tema „Călători și călătorii. A privi, a descoperi”. Au urmat imediat studiile lui Mircea Anghelescu (2015)⁸ și culegerea de studii coordonate de Cristina Bogdan și Silvia Marin Barutcieff (2016)⁹. Însă

doar Valentin Borda a inclus în cartea sa și câțiva artiști plastici. De aceea, recentul volum *Artiștii români în străinătate (1830–1940)* are două merite indiscutabile: de a reprezenta o primă culegere de studii dedicate călătoriilor artiștilor plastici români și de a extinde aria cercetării și în secolul 20, până în 1940. Merituoșii autori ai acestui volum sunt Virginia Barbu, Ioana Beldiman, Ruxanda Beldiman, Ramona Caramelea, Adrian-Silvan Ionescu, Olivia Nițș și Corina Teacă, cercetători ai Institutului de istoria artei „G. Oprescu”, alături de alți trei istorici de artă renumiți: Ioana Vlasiu, fostă cercetătoare a aceluiași institut, Gabriel Badea-Păun, cercetător stabilit la Paris, și Ioana Beldiman, reputat istoric de artă, în prezent director al Departamentului de Istoria și Teoria Artei în cadrul Facultății de Istoria și Teoria Artei al UNARTE. Înainte de a analiza conținutul propriu-zis al volumului merită consemnat faptul că uneori încă din titlurile alese, dar mai ales din unele formulări se poate simți emoția și satisfacția cercetătorului, era să zic a călătorului, aflat pe cărări neumblate, abordând un subiect inedit.

Lucrarea a fost inițiată în 2012 sub coordonarea Ioanei Vlasiu, după pensionarea acesteia în 2014 a fost coordonată de Ruxanda Beldiman, care a început să o pregătească pentru tipar, însă a cărei dispariție timpurie a dus la finalizarea proiectului de către Corina Teacă. Cele 10 studii (incluzând și pe cel introductiv) împreună cu anexele constituie o lucrare științifică de ținută căci pe lângă note, index și o bogată bibliografie selectivă, există nu mai puțin de 259 de ilustrații (!) color și alb/negru și rezumate ale studiilor în limba franceză.

Volumul ne propune diverse tipuri de studii care se luminează reciproc și totodată reușesc să suscite interesul deopotrivă al specialiștilor cât și al publicului larg (lucru mai rar pentru lucrări de acest nivel!): studii dedicate călătoriei ca artă (Adrian-Silvan Ionescu), formației profesionale (Ioana Vlasiu, Corina Teacă), artistelor și emancipării acestora (Olivia Nițș), peisajului (Virginia Barbu), sculptorilor (Ioana

¹ *Călători români pașoptiști*, studiu introductiv, antologie și note de Dan Berindei, București, 1989.

² *Drumuri și zări. Antologie a prozei românești de călătorie*, București, 1982.

³ *Românii în străinătate de-a lungul timpurilor*, Vălenii de Munte, 1935.

⁴ *Călători români în țări străine*, Tipografia Oltenia, București, 1939.

⁵ *Călătoriile epocii romantice*, București, 1972.

⁶ *Călători și exploratori români*, București, 1985.

⁷ *Semnele lui Hermes. Memorialistica de călătorie (până la 1900) între real și imaginar*, Ed. Minerva, București, 1993.

⁸ *Lâna de aur. Călătorii și călătoriile în literatura română*, 2015.

⁹ *Călători și călătorii. A privi, a descoperi*, București, 2016.

Beldiman, Ruxandra Beldiman), orientalismului (Adrian-Silvan Ionescu) sau călătoriilor în Germania (Ioana Vlasu), Franța (Gabriel-Badea Păun, Adrian-Silvan Ionescu), Italia (Ramona Caramela, Ioana Beldiman, Ruxandra Beldiman) și SUA (Adrian-Silvan Ionescu). Aceste studii deschid ferestre spre zone mai puțin cunoscute ale istoriei artelor frumoase românești precum activitatea multilaterală a lui Carol Popp de Szathmari, modele franceze ale pictorilor români, încercările pictorilor Menelas Simonidy, Nicolae Gropeanu, Paul Scorțescu și Gheorghe Mărculescu de a se manifesta în Franța, contribuția Academiei de Arte Frumoase din Munchen la formarea a nu mai puțin de 108 studenți români (!), pictori și sculptori bursieri ai statului român în Italia precum Constantin Bălăcescu, Gheorghe Năstăseanu, Gheorghe Lemeni, respectiv Mihai Filip (Mac) Constantinescu, Zoe Băicoianu, Ion Lucian Murnu și Constanța Buzdugan, sejurul sculptorului Carol Storck în SUA, sau despre „grupul celor trei doamne” (Cecilia Cuțescu-Storck, Nina Arbore și Olga Greceanu), Elena Popea și alte femei care au marcat artele plastice românești.

Trebuie să ne exprimăm recunoștința autorilor acestor veritabile călătorii pentru descoperirea formației și izvoarelor de inspirație ale unui mare număr de artiști plastici români, coordonatorilor care au prelucrat un material atât de complex, ca și Editurii Institutului Cultural Român, care a acceptat acest proiect și l-a dus cu succes la bun sfârșit.

Ca la majoritatea cărților editate în ultima vreme în România tirajul e confidențial, deci e minuscul în comparație cu numărul posibilor cititori, ajunși azi în stadiul de cunosători ai alfabetului și cititori de facturi și subtitluri. Totuși, tirajul minuscul mă face să mă gândesc la un posibil avantaj în viitor. Într-o societate a viitorului, nu neapărat atât de sumbră precum cea din romanul *Fahrenheit 451* (1953) al lui Ray Bradbury sau din filmul omonim al lui François Truffaut (1966), multe cărți cu tiraje mici vor deveni rarități bibliofile care vor încânta cititorii asemeni unor antichități și unicate. Cititorii viitorului vor afla de pildă din *Artiștii români în străinătate (1830–1940)* despre arte străvechi precum pictura și sculptura, despre țări de baștină și străine, despre călătorii cu vaporul și trenul, despre ucenicia la maeștri, despre primele românce care au îndrăznit să folosească penelul și chiar despre burse acordate de un stat precum România fără sprijin din partea Uniunii Europene...

Marian Țuțui

Arhimandrit POLICARP GHIȚULESCU, SORIN SEBASTIAN DUICU, Monahia ATANASIA VĂETIȘI, *Colecția de Artă a Patriarhiei Române. Catalogul Muzeului de la Mănăstirea Antim*, ed. Pr. Mihail Săsăujan, Editura „Cuvântul Vieții” a Mitropoliei Munteniei și Dobrogei, București, 2016, 199 p., ilustr.

La sfârșitul anilor '50, Mănăstirea Antim era aleasă ca loc pentru a găzdui colecția de artă a Patriarhiei Române, urmând să se organizeze o expoziție permanentă în câteva dintre chiliile incintei. Acest mic muzeu a fost amenajat și deschis în 1966, an jubiliar în care se comemorau 250 de la martiriul Mitropolitului Antim Ivireanul.

Colecția, formată din diverse piese a căror proveniență s-a pierdut și care au ajuns conjunctural, în prima parte a secolului XX, în custodia Patriarhiei Române, a mai făcut obiectul interesului unor cercetători în trecut, dar numai câteva dintre lucrările mai valoroase au fost și publicate¹, 35 dintre piesele colecției care conțin inscripții cu caracter istoric fiind repertoriate în catalogul de inscripții vechi bucureștene publicat în 1965².

În viziunea muzeală inițială, repartizarea obiectelor nu a fost una riguros întocmită după criteriile stilistice și de datare, piese de valoare fiind expuse alături de un număr mare de altele ne semnificative (p. 13). Cu ocazia împlinirii a 300 de ani de la martirizarea Mitropolitului Antim Ivireanul, căreia Biserica Ortodoxă Română i-a dedicat anul comemorativ 2016, a fost hotărâtă reorganizarea muzeului după criterii științifice, monahia Atanasia Văetiși, istoric de artă, coautor al prezentului album, fiind curatoarea aleasă, sub

¹ I. D. Ștefănescu, „Colecția de artă a Patriarhiei noastre”, *Glasul Bisericii*, XVII (1958), 1–2, p. 98–102; Victor Brădulescu, „Pomelnicul Schitului Brădet de pe apa Vâlsanului”, *Mitropolia Olteniei* XI (1959), p. 364–369; Petre Ș. Năsturel, „Un panaghiar moldovenesc necunoscut din 1678”, *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, XXXVI, 7–8, 1960, p. 445–450.

² Al. Elian (red. resp.), *Inscripțiile medievale ale României. Orașul București*, I, 1395–1800, Editura Academiei Române, București, 1965.

coordonarea consilierului patriarhal Nicolae Hrițcu, pentru a regândi concepția expozițională a noului muzeu și a amenda vechile fișe, sumare, ale obiectelor. Colecția a fost structurată în două secțiuni: trei săli dedicate Sf. Antim Ivireanul, care conțin tipărituri și manuscrise, și altele trei (incluzând cuhnia) în care sunt expuse icoane și obiecte de artă bisericească. Unele piese care au făcut anterior parte din colecție au fost înlăturate din actuala expunere, cu destinația probabilă de a fi expuse în viitorul muzeu al noii Catedralei patriarhale³.

Urmare a deschiderii noii expoziții, a fost întocmit și prezentul catalog, împărțit în cinci secțiuni care corespund categoriilor de obiecte de artă: *Icoane* (monahia Atanasia Văețiși), *Argintărie* (Sorin Sebastian Duicu), *Broderie* (m. A. Văețiși), *Sculptură* (S.S. Duicu și m. A. Văețiși) și *Carte veche* (arhimandrit Policarp Ghițulescu). Sunt prezentate, în condiții grafice foarte bune, o selecție de 40 de icoane (cat. 1–39), 30 de piese de orfevrărie (cat. 40–79), 4 broderii (cat. 80–83), 5 sculpturi (cat. 84–88), 19 tipărituri și un manuscris (cat. 89–108). Un număr important dintre aceste piese sunt publicate acum pentru prima dată. Fișele de catalog conțin informații relevante, precum bibliografie, date, atribuire, dimensiuni, tehnică, descriere iconografică, inscripții istorice și religioase în traducere română – o contribuție valoroasă pentru cercetare, întrucât textele religioase de pe obiecte sunt, de regulă, ocolite de repertoriile de inscripții istorice.

Secțiunea *Icoane*, cea mai substanțială numeric, este inaugurată de pomelnicul pictat al Schitului Brădet, operă a zugravului Caloian din 1645–1646. Lui îi urmează o pereche de icoane împărătești, Hristos Arhieru – Deisis și Maica Domnului cu Pruncul între arhangheli, opere inedite (cat. 2–3). Dateate în secolul al XVII-lea (sugerăm ca circumscriere mai precisă jumătatea secolului al XVII-lea), este propusă ca proveniență Moldova, pe criterii stilistice și tehnice (prezența fondului stucat). Suntem de părere că ipoteza unui zugrav epirot ar putea fi luată în considerare, date fiind cromatica și unele detalii specifice de fizionomie și decor.

Urmează mai multe icoane încadrate în epoca brâncovenească. Unele dintre ele necesită ușoare ajustări ale datării. De pildă, cat. 8, o icoană inedită cu dublă față, judecând după aspectul său provincial de extracție epirotă, considerăm că poate fi datată în al treilea sfert al secolului al XVII-lea și nu în secolul al XVIII-lea, cum este propus. Icoanele de la cat. 5, 6 și 7 aparțin mai precis sfârșitului secolului al XVII-lea–începutului secolului al XVIII-lea. Icoana cat. 13, Sf. Evanghelist Matei, provenind probabil dintr-o friză de iconostas, aparține nu sf. sec. XVII – înc. sec. XVIII, cum s-a propus, din cauza persistenței unor elemente de tradiție brâncovenească încă pronunțate, ci mai probabil jumătății secolului al XVIII-lea, dacă luăm în considerare indiciile stilistice ce sugerează influența icoanelor grecești din sec. XVIII, precum trandafirii pensulați liber din colțurile de sus ale panoului, albastrul virat cu alb sugerând adâncimea spațială a cerului, chipul, în special ochii ce trădează un început de naturalism, dar și tipul de caligrafie îngroșată, în alb, a literelor, inspirat de majuscula grecească de tipar. Autenticitatea pomelnicului Mănăstirii Cotroceni (cat. 18), considerat anterior drept o copie târzie⁴, iar în catalog o copie brâncovenească (p. 50), credem că poate fi afirmată cu destulă siguranță având în vedere calitatea stilistică a picturilor, realizate de aceeași mână care a pictat și iconostasul mănăstirii atribuit zugravului Constantinos. Notăm lipsa lui Radu, Bălașa, Smaranda și Matei din lista de nume, copiii mai mici ai lui Constantin Brâncoveanu, motivată probabil de faptul că aceștia nu erau încă născuți la data înscrierii familiei noului domn. Pe baza acestei observații, propunem ca datare a momentului scrierii numelor familiei domnitorului Constantin Brâncoveanu c. 1688–1690, probabil imediat după înscăunare, fapt ce confirmă încă o dată autenticitatea cantacuzină a piesei. În ce privește lucrările încadrate larg în secolul al XVIII-lea, propunem circumscrieri ceva mai exacte pentru: cat. 19 (a doua jumătate a sec. XVII), cat. 20, 22 (sfârșitul sec. XVIII), cat. 21, 23 (prima jumătate a sec. XVIII), cat. 24 (jumătatea sec. XVIII), cat. 27–32 (sfârșitul sec. XVIII), cat. 35 (1750, cu refaceri 1851). Semnalăm mai multe merite notabile în ce privește circumscrierea temporală și atribuirea mai multor piese de pictură, printre care le menționăm aici pe cele mai valoroase: icoana Sf. Nicolae de la cat. 4, inedită, o piesă de

³ Medalioanele cu profeți provenite din coronamentul iconostasului Catedralei Patriarhale din București, opere ale lui Nicolae Polcovnicul din 1835–1838 lipsesc astăzi din expoziția permanentă. O altă piesă care nu se mai găsește în colecția Muzeului Mănăstirii Antim este icoana moldovenească a Maicii Domnului cu Pruncul, ultimul sfert al sec. XVI (Alexandru Efremov, *Icoane românești*, Editura Meridiane, București, 2002, p. 105 și 108, il. 191, cat. 102).

⁴ *Inscripții... București*, cat. 285, p. 330 și n. 1 datează piesa în 1780–1800, după grafia textului, perioadă improbabilă dacă avem în vedere calitatea picturii și sculpturii coronamentului și fețelor exterioare ale ușilor, ce indică în mod cert spre ultimele două decenii ale secolului al XVII-lea. Notăm și prezența anului 1701 într-o inscripție de pe ultima coloană, ce pomenește de zidirea bisericii. Listele de nume ar fi putut fi rețușate la o dată ulterioară.

extracție moldovenească provincială ce datează probabil din prima parte a secolului al XVII-lea; atribuirea cat. 12, o icoană a Sf. Nicolae cu scene laterale (1736), unui atelier grecesc; icoanei cat. 25, unui atelier din Țara Românească din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea; icoanelor cat. 33–34, transilvăneanului Toader Popovici și cele de la cat. 36–38, unor iconari de pe Valea Topologului.

Colecția de argintărie conține mai multe piese de o valoare importantă, de diverse proveniențe, precum un panaghiar lucrat în Moldova, donat de voievodul Antonie Ruset în 1678 (cat. 42); un vas pentru litie, donație a lui Constantin Brâncoveanu din 1690 (cat. 44); un potir lucrat de meșterul Ghioca zlătarul în 1694, donat de Antim Ivireanul (cat. 45); o anaforniță de proveniență venețiană din 1679 (cat. 46); un agheasmatar donat de domnitorul Șerban Cantacuzino (cat. 47); o ferecătură bucureșteană de Evanghelie de la 1741 (cat. 49); două anafornițe decorate de la începutul secolului al XIX-lea, posibil făcând pereche sau provenind din același atelier (cat. 53 și 59); mai multe candelă postbrâncovenești din argint. Semnalăm și prezența unor piese de proveniență străină inedite: o candelă de la 1677, lucrată într-un atelier balcanic (cat. 41); un vas folosit pentru agheasmă, importat din Imperiul Otoman, sec. XVII (cat. 48); o cruce ferecată, operă a unui atelier sud-dunărean, datată 28 martie 1767 (cat. 50); un potir lucrat la Viena în 1867–1872 (cat. 55); două cruci ferecate sud-dunărene din al treilea sfert al sec. XIX (cat. 65, 66).

Patriarhia deține la Mănăstirea Antim două opere valoroase de broderie: epitrahilul datat 5 noiembrie 1613, comandat de Mitropolitul Clement de Filippi (cat. 80) și o bederniță donată în 1630–1631 de hatmanul Sucevei – Lupu Coci – (viitorul domn Vasile Lupu) și soția sa Tudosca, pentru Episcopia Hușilor (cat. 81). Demn de menționat este și un epitrahil din ultima parte a secolului al XVIII-lea (cat. 83), decorat în nuanțe pastelate, cu siluete de apostoli și cu grațioase volute, arce în plin cintru și ornamente rocaille.

Dintre piesele de sculptură, semnalăm un jilt domnesc din epoca lui Nicolae Mavrocordat (cat. 84) și mai multe fragmente de iconostase postbrâncovenești (cat. 85–87).

Secțiunea muzeului dedicată cărții vechi este una amplă, ce reunește colecțiile Bibliotecii Sf. Sinod și Patriarhiei, cea dintâi deținând numeroase cărți tipărite de Antim Ivireanul la Snagov, Râmnic, Târgoviște și București (Mitropolia și Mănăstirea Antim) în intervalul 1697–1716. Pe lângă cărțile de slujbe, semnalăm câteva titluri teologice mai însemnate, precum: Ioan Cariofil, *Manual despre câteva nedumeriri*, Snagov, 1697 (cat. 92); *Mărturisirea credinței ortodoxe și expunere despre cele trei virtuți*, Snagov, 1699 (cat. 94); Sevastos Kymenites, *Învățătura dogmatică*, București, 1703 (cat. 97); *Tomul bucuriei* (culegeri de texte patristice contra latinilor), Râmnic, 1705 (cat. 98); Eftimie Zigabenos, *Panoplia dogmatică*, Târgoviște, 1710 (cat. 101); Patriarhul Dositei Notara, *Istoria patriarhilor Ierusalimului*, București, 1715 (cat. 105) și Alexandru Mavrocordat Exaporitul, *Istoria sfântă*, București, Mănăstirea Tuturor Sfinților, 1716 (cat. 106). Capitolul este completat cu un manuscris, o copie din prima jumătate a secolului al XVIII-lea a *Didahiilor* Sf. Antim Ivireanul (cat. 107) și de un antimis tipărit în Țara Românească în 1691–1692 (cat. 108). Datele fișelor de catalog conțin informații esențiale și bibliografie.

Catalogul Muzeului Colecției Patriarhiei de la Mănăstirea Antim, conceput pentru a însoți deschiderea expoziției cu ocazia anului jubiliar Sf. Antim Ivireanul are, aparent, un caracter provizoriu; în prezent, se dorește demararea unei cercetări științifice mai aprofundate a patrimoniului de icoane al Arhiepiscopiei Bucureștilor, în care va fi cuprinsă și prezenta colecție. Până la împlinirea acestui deziderat însă, lucrarea de față constituie un instrument util și o bună bază de lucru pentru cercetare.

Elisabeta Negrău

IOAN-AUREL POP, ALEXANDRU SIMON, *Re de Dacia. Un proiect de la sfârșitul Evului Mediu*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, 257 p.

Volumul valorifică descoperirea recentă a unor mențiuni despre *regele Daciei* într-un registru de cancelarie al Ducatului Milanului (1489), respectiv referitoare la *Dacia*, în registrul Republicii San Marco (intervalul 1496 – 1526/1527). Textul milanez (cunoscut din 2016) este un document diplomatic încifrat, redactat de cancelaria ducală pentru a fi folosit în corespondența cu regele Ungariei, la acea vreme Matia Corvinul. Cel venețian este un registru care conține o rubrică specială în care erau colectate informațiile din

răsăritul european de către cancelaria Republicii. Înainte de descoperirea surselor italiene, indiciile privind existența unui proiect al unificării *Daciei* susținut de Roma și de regele habsburg au fost prea puțin remarcate și valorificate în istoriografie. Descoperirile de față vin în sprijinul conturării istoriografice și înțelegerii în context a acestui proiect renașcentist. Perceperea spațiului valah ca o unitate etnico-politică apăruse de timpuriu în spațiul occidental, dacă luăm în considerare acordul dintre regele Sigismund și împăratul bizantin Manuel II (1390) ca Mircea cel Bătrân și Drăgoșeștii să împartă între ei teritoriile de rit grec din Transilvania, urmat apoi de gestul papei Eugeniu IV de a transfera dioceza transilvăneană de rit grec Moldovei (1436). În menționatele surse milaneze, acel *re de Dacia* nu este altul decât Ștefan cel Mare. În registrele venețiene, *Dacia* apare ca stat care urmează în ierarhie după Ungaria și Polonia, urmată, din 1497–1498, de Croația. Proiectul *Dacia* își are premisele în arhitectura statală europeană proiectată de Maximilian de Habsburg în numele cruciadei antiotomane (p. 69); Maximilian îl sprijină, cu ajutorul rivalului său Matia Corvinul, pe Ștefan cel Mare, căruia îi dă „jumătate din Ungaria” la 1490 și cere stărilor transilvănene să asculte de acesta. Recunoașterea de către Ștefan a politicii lui Maximilian I în Ungaria i-a adus în Reichstagul habsburgic titlurile de *crăișor al valahilor*, *conte al Transilvaniei*, *duce al Moldovei și Țării Românești* și stăpân al *Daciei Veneției* (p. 144). Acest proiect al creării statului *Dacia* îi revine Republicii Venețiene, cu sprijinul Romei papale și al Casei de Habsburg, după moartea regelui Matia – în intervalul în care Viena devine co-regentă *de iure* a Ungariei (c. 1496-1526) – și îl are ca prim protagonist pe Ștefan cel Mare. Dar *Dacia* nu era dorită doar de Moldova, ci și de Țara Românească. Recent-urcatul pe tron Radu cel Mare aduce tiparul în țară pe filiera Veneția-Cetinje-Târgoviște și cere sprijinul Romei și al Veneției contra lui Bogdan cel Orb. Neagoe Basarab își manifestă și el interesul pentru *Dacia* valahă, pe care o cere Papalității și Veneției, cu acceptul elitei athonite (1517–1518). După înfrângerea de la Mohács și odată cu urcarea lui Petru Rareș la tronul Moldovei, voievod cunoscut pentru preferința sa pentru tabăra Înaltei Porți și a Marii Biserici în detrimentul Vienei și Romei, Veneția își va retrage proiectul *Dacia* (p. 183). Republica venețiană a scos din sistemul ei de alianțe, înainte de 1 martie 1534, Ungaria (pierdută), dar și *Dacia*, păstrând numai Dalmația. Lovitura finală dată *Daciei* o constituie uciderea de către susținătorii lui Ioan Szapolyai și Petru Rareș a fiului dogelui Veneției Andrea Gritti, Alvise (1534), care râvnea la stăpânirea pământurilor valahe (p. 193). În plus, în noul principat al Transilvaniei, conflictele religioase din epoca Reformei făceau ca românii să nu mai conteze, cum nu va mai conta nici Moldova, slăbită sub succesorii lui Rareș.

Valoarea considerabilă a acestor cercetări constă în noua lumină proiectată asupra proiectelor politice valahe de la sfârșitul secolului al XV-lea și din primele decenii ale celui următor. *Dacia* venețiană nu a fost remarcată în documente până în 2005. Ambițiile moldovene par să fi fost încurajate în primul rând de Roma și nu de lumea bizantină, așa cum s-a spus de prea multe ori (p. 33). Vraja aurei bizantine a lui Ștefan cel Mare a prevalat în studiile istoriografice moderne și se păstrează până astăzi, eclipsând proiectele sub auspiciile occidentale, parțial cunoscute de istorici încă de la 1916 (p. 92).

O altă reflecție asupra căreia lectura volumului ne invită este aceea că proiectul european timpuriu de unificare a românilor, numit în spirit umanist *Dacia*, a premers planurilor românești de unificare, această formă de entitate statală specifică epocii Renașterii fiind demnă de o posibilă reconstituire concretă mai târziu (p. 192). În epoca lui, acesta s-a situat chiar în răspăr cu tendințele centrifuge ale statelor medievale românești („ura de familie... făcea greu de crezut orice strângere la un loc a valahilor”, p. 93; „retorica naționalistă” a istoriografiei anilor '80 asupra unității românilor în Evul Mediu generează „firești rețineri”, *ibid.*, n. 82). *Dacia*, apărută inițial ca un rod al rivalităților valahe fructificate de o voință externă, rămâne ca realitate asumată de personalități ca Mihai Viteazul și apoi de ideologii daco-românismului prepașoptist (p. 194).

Volumul, bogat ilustrat, este completat cu un prețios material bibliografic adus la zi al subiectului și cu reproduceri în facsimil ale unor documente inedite, printre care Registrele Republicii San Marco (registrele 27-53, anii 1473/1474 – 1528/1529).

Un studiu care ne invită la o privire în profunzimea istorică a ideii unității românești, nu numai în contextul celebrării Centenarului Marii Uniri din acest an, ci obligatoriu în fiecare demers de cercetare, *Re de Dacia* are toate datele să se impună ca o lucrare fundamentală a istoriei românilor.

Elisabeta Negrău

BOGDAN IORGA, *Reenactment. Cum am retrăit Marele Război în veacul XXI/ How I Relived the Great War in the 21st Century*, Ed. I. C. R., București, 2018, 272 p. + il.

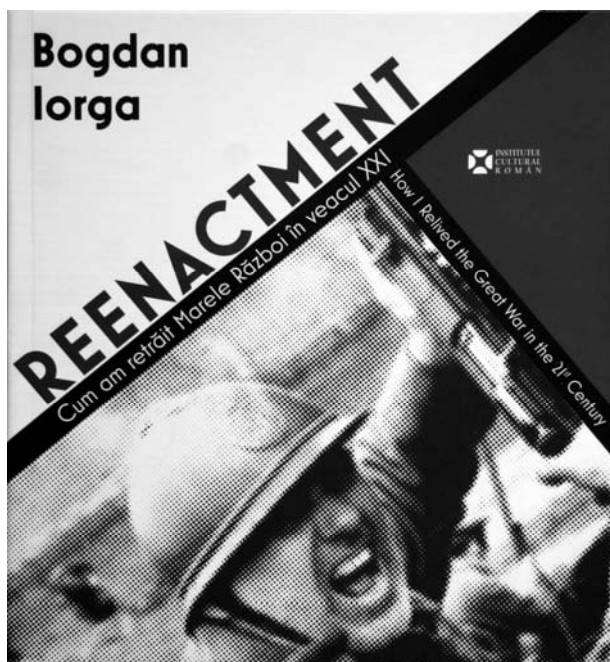
La Editura Institutului Cultural Român a fost publicat acest interesant album, atractiv estetic și insolit ca abordare, în care amatorul de fotografie și de istorie poate fi transportat, prin imagine și text, în epoca Războiului de Întregire a Neamului, și s-ar putea să nu fie sigur dacă are de-a face cu fotografii contemporane marii epopei din intervalul 1916–1919 sau cu un remake.

Bogdan Iorga, artist vizual, fotograf priceput și talentat, îndrăgostit și bun cunoscător al epocilor trecute, membru de frunte al Asociației „6 Dorobanți”, organizație de reconstituire istorică din București, și-a propus să reviziteze un episod iconic din devenirea noastră națională, cu care s-a familiarizat în timpul multor participări la festivaluri și evenimente legate de Marele Război. Rezultatul este cel de față: Iorga a produs o „carte cu poze”, o carte pentru fiii săi nevârstnici pentru care a și ticluit o dedicație încă de la prima imagine unde s-a imortalizat, împreună cu dragile odrasle, strângându-le, protector, lângă el.

Aceasta este o carte a jocului și a visării – a jocului de oameni mari care și-au putut concretiza visele adolescentine de a fi soldați și în care își pot găsi locul și copiii acestora, ca formă de educație, de înțelegere și îndrăgire – sau respingere! – a istoriei așa cum a fost ea, cu bune și cu rele.

Copilul de sex masculin are în sânge, de la naștere, milităria, armata și armele, jocul de-a războiul, plăcerea și știința purtării uniformelor. În anii '60, după vizionarea unui film de război – sau „film cu lupte” cum era numit în limbajul infantil curent – băieții generației mele se jucau de-a războinicii din orice epocă, fie cavaleri teutoni, fie muschetari, fie indieni și cowboy din Vestul american, fie soldați ai lui Napoleon ori ai celor două războaie mondiale. Un băț sau trunchiul unui brad de Crăciun din care fuseseră desprinse crăcile putea deveni lance, spadă sau pușcă ostășească. Strigătele, comenzile și onomatopeele ce imitau focurile de armă completau, ca fond sonor, regia jocului. Spre adolescență am devenit mai exclusiviști și la aceste arme improvizate am adăugat și accesorii vestimentare: o pălărie veche a tatei, un cearșaf sau cuvertură pe post de pelerină, niște pene de curcan înfipite într-o șuviță de plastic tăiată din coperta unui manual școlar sau caiet devenea coroana unei căpetenii amerindiene. Iar la maturitate, am putut să ne raliem la mișcarea internațională de reînscenare istorică – sau *reenactment*, conform termenului consacrat pe plan mondial.

Într-un text introductiv intitulat *Înfrățiți întru somnul de veci*, autorul face un succint excurs în istoria reală, în evenimentele care au tras omenirea în marea catastrofă de acum 100 de ani, evocând o duioasă amintire a unui bunic – pe atunci în vârstă de doar 9 ani – tratat de un soldat inamic încartiruit la ei în sat, cu tartine cu unt sau, mai degrabă cu *ersatz*, sau surogat al hrănitorului aliment, aceea fiind perioada când economia germană, greu încercată de campanie, a găsit metodele de a produce, pe scară industrială, „înlocuitori” de hrană (cafea, unt, pâine) și de materii prime de bază (piele, textile). Strângând în jurul său mai mulți tovarăși de joacă ai viitorului bunic, militarul își amintea probabil de proprii săi copii rămași acasă, departe, în Germania. Urmează apoi câteva scurte capitole, șugubăț intitulate *Un război fotografiat ca o divă*, *Pe urmele fotografiilor militare* și *Reenactment cu soarele în cap*, în care Iorga face o prezentare a propriilor experiențe de reînscenator pe diverse câmpuri de luptă din țară sau străinătate, punându-le în comparație cu experiența confrăților din urmă cu un veac, fotografii militare de front din Serviciile Fotografice ale armatelor aliate. Textul bilingv (română-engleză) asigură circulația internațională a volumului. Traducerea în engleză, excelent efectuată de Fabiola Popa, surprinde toate nuanțele specifice limbajului popular al soldaților de acum un secol la care autorul ține foarte mult și-l mănăiește cu măiestrie.



Imaginile sunt organizate în album în funcție de campaniile la care a participat autorul în calitate de combatant și reporter: Terezin, Râșnov, Turtucaia, Fundata, Mladejov, Mateiaș.

Într-o suită de imagini, autorul face o demonstrație privind transformarea unei cadre obținută în aparatul digital al zilelor noastre într-una cu aură de vechime. Aceasta pentru că autorul are intervenții esențiale asupra fotografiilor obținute cu tehnică de ultimă oră. Unele poze par a fi folosit pelicula fotochrom de la începutul secolului XX – o raritate mult apreciată în epocă; altele sunt alb/negru sau ușor tonate sepia, așa cum erau majoritatea producțiilor fotografice la 1914–1918. Unele cadre au zgârieturi, imperfecțiuni, obturări sau mascări voite ale personajelor, voalări ale extremităților sau chiar sugerări ale spargerii clișeeilor de sticlă. Aceasta este majora contribuție plastică a artistului vizual Iorga, alăturată celei de cadrare și surprindere a momentului cel mai potrivit de a apăsa declanșatorul la momentul oportun pentru a obține imediată, secvențialitatea cinematografică ce oferă coeziune narațiunii propuse. Toate acestea aduc vivacitatea palpabilă a scenelor dramatice pe care le-a imortalizat: un soldat austro-ungar este cu brațul ridicat pentru a arunca o grenadă, un grup de militari, lipiți de un perete ca efect al sperieturii produsă de focul inamic sau ascunși în spatele unor lăzi ce oferă o minimă protecție; niște infirmiere cu șorțuri albe reciclează bandaje usucându-le cu fierul de clăcat iar niște surori de caritate, în straie cernite, se hlizesc la fotograf, încântate că i-au putut atrage atenția; un subofițer încearcă să ademenească un vițel din spatele unui gard spre a-l rechiziționa pentru nevoile unității sale ce a fost încartiruită în acel sat depărtat; cu gesturi elegante, de dirijor, căpitanul explică trupeților cu figuri speriate și abrutizate, cum să se poarte sub foc, încercând să le stimuleze abnegația; urcați pe platforma unui tren, aliații români și ruși se îndreaptă spre front; la ora prânzișorului, un soldat savurează o felie de pâine unsă cu untură și presărată cu melcișori de ceapă în vreme ce, alții, aliniați cu gamela în mână, își așteaptă, răbdători, rândul la bucătăria de campanie ce fumează, promițător; un infanterist solid ce-și mestecă dumaticatul privește, înțelegător, spre un cățeluș alb ce-i cerșește și el o îmbucătură; o asistentă medicală cu trăsături ridicule, aflată în preajma bateriilor artileriei, își pune mâna la frunte, dezorientată; un general german se deplasează, elegant, într-un automobil decapotabil trecând, majestuos, pe lângă trupele ce avansează, ostenite și posomorâte, prin praful sau glodul drumului; în repaus, niște militari evocă amintirile casei și familiei în cântece triste, interpretate la acordeon sau vioară ori stau tolăniți pe iarbă și picotesc, liniștiți; un artist de front schițează portretul unui combatant. Este surprins și un moment solemn cu Președintele României, prezent la Mateiaș, la mausoleul eroilor, în mijlocul elevilor unui liceu militar, având alături pe cei doi feciori ai autorului, purtând uniforme istorice, din vremea Marelui Răboi.

Fiecare imagine narează o poveste, veselă, umoristică, hilară sau tristă, dureroasă, tragică. Legendele întocmite de Iorga sunt informative și, adesea, glumețe.

În această suită de cadre, când voioasă, când dramatică se remarcă instantaneele, pline de duiosie paternă, cu niște copii de trupă – propriile progenituri, Nicodim și Aron dar și odraslele altor „soldați de duminică” – ei înșiși soldăței încercați și cu experiența multor campanii: purtând tunici și mantale cu mânecile prea lungi, din postav scorțos ce distonează cu trupșorul lor plâpând, moletiera atârândă sau prost rulată pe pulpă și o capelă prea mare ce le cade pe ochi, ei conferă șăgălnicie și infantilism jocului de-a războiul întreprins de părinte și de camarazii acestuia. Ei țopăie printre firele de sârmă ghimpată, se fugăresc în tranșee, se cațără pe țeava tunului, își ițesc, curioși, căpșorul prin crăpătura cortului ce le-a slujit de culcuș, zâmbesc, galeș, la auzul unui ordin pe care nu-l înțeleg, mărșăluiesc fără convingere, târându-și bocancii grei alături de veterani, schimbă pușca cu arcul cu săgeți și se hărjonesc, ignorând tragedia mimată a războiului ce se desfășoară, amenințător, în jurul lor, dar pe care ei nu o sesizează, zbenguindu-se fără griji, plini de optimism, ceea ce devine molipsitor pentru cei mari care, astfel, își sădesc în suflet speranța într-o pace eternă.

Laboranții din trecut scrijelau pe marginea negativului numărul și, eventual, locul și data când fusese luat acesta. La fel procedează și fotografii contemporane care s-a cufundat până la identificare cu înaintașii în istoria anilor de foc, de sacrificiu și speranțe ai Războiului de Reîntregire a Neamului. Aceasta denotă temeinicia cu care „repoterul de front” Bogdan Iorga a studiat iconografia confrăților de acum un veac, al căror cadraj, sintaxă plastică – dar și imperfecțiuni – le-a asimilat până la similitudine.

Prin acest recurs la istorie – cu efect în propria creație și în experiența acumulată pe câmpul de luptă al armatelor de duminică pe care le-a ilustrat, cu atâta pasiune – autorul aduce omagiul său proteicilor făuritori de țară în anul Centenarului Marii Uniri.

Adrian-Silvan Ionescu

IRINA CĂRĂBAȘ, *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944–1953*, Idea Design&Print, Cluj, 2017, 301 p., 53 il.

La sfârșitul anului 2017, editura IDEA din Cluj a publicat, în cadrul colecției Balkon, cartea Irinei Cărbăș, *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944–1953*. Cercetarea Irinei Cărbăș, istoric de artă și cadru didactic la Universitatea de Arte din București, vine ca o continuare firească a preocupărilor sale anterioare despre modernitatea și avangarda interbelică românească, dintre care amintim cercetarea doctorală despre revista *Integral* și *(Dis)Continuități, fragmente de modernitate românească în prima jumătate a secolului al 20-lea*, lucrare semnată alături de Ruxandra Demetrescu și Carmen Popescu. În volumul de față, autoarea caută să pună în evidență prelungirile fenomenului artistic interbelic după instaurarea regimului comunist în România. Titlul cărții surprinde succint și adecvat subiectul analizat: mecanismele instituționale, artistice și estetice, prin care realismul socialist a preluat și încorporat practicile interbelice.

Irina Cărbăș demontează cu succes clișeu rupturii produse de momentul 23 august 1944, clișeu cultivat de discursul oficial al anilor 1950, inclusiv în domeniul artelor¹, reluat apoi și revalorificat în sens invers după 1990 de discursul postcomunist. Dacă în anii 1950, și mai târziu, ruptura era valorizată pozitiv, ca marcând un moment de înnoire și pășire pe calea progresului, postcomunismul românesc, curent prin excelență anticomunist, a discutat despre această ruptură în termeni peiorativi, ca despre o curmare a parcursului firesc al istoriei și culturii românești. Irina Cărbăș se plasează în afara schemei binare *înainte/după*, arătând că realismul socialist nu a fost impus ca urmare a unei rupturi bruște. Punând în evidență continuitățile, atât în materie de instituții, cât și în ceea ce privește artiștii, autoarea arată că în primii săi ani, realismul socialist s-a dezvoltat ca o prelungire și transformare a sistemului artistic interbelic. Decupajul scurt de timp, 1944–1953, permite analizarea în detaliu a schimbărilor din primii ani comuniști, a reconfigurării relației dintre artă și politic și reliefarea continuităților instituționale ce au stat la baza fundamentării realismului socialist în România.

Cartea este împărțită în șapte capitole. Primele patru tratează evoluțiile instituționale: trecerea de la *Sindicatul Artelor Plastice* la *Uniunea Artiștilor Plastici*; parcursul de la *Academia de Arte Frumoase* la *Institutul de Arte Plastice*; construirea discursului oficial al realismului socialist și variațiunile acestui discurs; reconfigurarea segmentului expozițional de la *Salonul Oficial*, la expoziția grupului plastic *Flacăra* și la *Expoziția de Stat*. Ultimele trei capitole urmăresc cazuri individuale de artiști: Constantin Baraschi, Alexandru Ciucurencu și trio-ul avangardist M. H. Maxy, Jules Perahim, Hans Mattis-Teutsch, adică artiști care s-au afirmat în perioada interbelică, dar care și-au păstrat statutul și după instaurarea noului regim politic, atât din punct de vedere instituțional, cât și al prestigiului artistic. Studiile de caz arată cum cei cinci artiști au reușit să se adapteze și să-și dețină, dincolo de directivele oficiale, pozițiile în noul peisaj postbelic. Fiind preocupată de evoluțiile instituționale și sistemice, autoarea a eliminat din corpul analizei judecățile de ordin etic sau estetic. Astfel, Irina Cărbăș reliefează nu doar compromisurile artiștilor în raport cu regimul politic, ci și compromisurile făcute de regim, prin instituțiile sale, care, în mod deliberat, a integrat în sistem artiști vulnerabili din punct de vedere ideologic, gestul făcând parte de fapt din strategia de legitimare a noului stat comunist.

Lucrarea are în spate o vastă bibliografie de specialitate și o meticuloasă cercetare de arhivă ce valorifică documente din fondurile *Sindicatului Artelor Frumoase*, ale *Uniunii Artiștilor Plastici*, *Ministerului Artelor și Informațiilor*, *Fondului CC al PCR – Secția agitație și propagandă* de la Arhivele Naționale Istorice Centrale și din arhivele Universității Naționale de Arte, ale Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” și Muzeului Național de Artă Contemporană. Materialul arhivistic a fost coroborat cu scrieri din presa vremii – *Orizont*, *Scânteia*, *Scânteia Ilustrată*, *Arta plastică*, *Flacăra* și altele – autoarea făcând în același timp apel la mărturiile directe ale doamnelor Yvonne Hasan și Adina Nanu.

Volumul este ilustrat cu 53 de reproduceri după lucrări, studii de lucrări și fotografii, unele din ele inedite. Rețin atenția desenul lui Jules Perahim, *Legat de realism* și lucrările lui Camil Ressu, alături de studiile lor, *În atelier* și *Comisia de îndrumare*, dar mai ales modul exemplar în care autoarea le

¹ *Teatrul în România după 23 August 1944*, coord. G. Oprescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1959; *Artele plastice în România: după 23 August 1944*, coord. G. Oprescu, Editura Academiei Republicii Populare Române, 1959; P. Brîncuș, N. Călinoiu; *Muzica în România după 23 august 1944*, București, Editura Muzica a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialista România, 1965.

contextualizează istoric și le decriptează semnificațiile. De asemenea, cartea conține 7 anexe documentare relevante, printre care și chestionarul *Sindicatului Artelor Plastice* din 1948 despre realismul socialist cu răspunsurile a 43 de artiști pe această temă, document prețios ce demonstrează fluiditatea termenului de „realism socialist” și semnificațiile variate pe care le dobândise în epocă.

Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști în România: 1944–1953 reprezintă o cercetare valoroasă și constituită o lectură fundamentală pentru cercetătorii și cititorii preocupați de cunoașterea începuturilor epocii postbelice în România și situația artelor în acea perioadă.

Ioana Apostol

DE LIBRIS. BULETIN BIBLIOGRAFIC 2013–2018

- ASLAM, Constantin; MORARU, Cornel-Florin, *Curs de filosofia artei. Mari orientări tradiționale și programe contemporane de analiză*, Universitatea Națională de Arte, București, 2017, 2 vol. (206 p. + 321p.) – incursiune sistematică, conceptual-teoretică și istorică, în universul operei de artă, al cercetărilor tradiționale și actuale asupra artei, un foarte util instrument de lucru adresat profesorilor și studenților facultăților de filosofie, de istoria și teoria artei și nu numai.
- BARBU, Virginia (editor), *Costin Petrescu, Însemnările unui pictor refugiat. La Iași, în timpul războiului (1916–1917)*, ediție îngrijită, studiu introductiv, cronologie și note de Virginia Barbu, Ed. Humanitas, București, 2018, 192 p. + il. – volum ce aduce la cunoștința publicului manuscrisul cvasiinedit din timpul războiului al pictorului Costin Petrescu (1872–1954) în care acesta relatează periplitul său de la București la Iași, în condițiile retragerii haotice din noiembrie 1916, precum și șederea în devastata capitală a Moldovei.
- BERCEANU, Emilian; UNGUREANU, Ovidiu, *Ateliere băcăuane. Portrete de artiști*, Bacău, 2017, 104 p. + il. – album dedicat plasticienilor din Bacău, cu mărturisirile profesiei lor de credință.
- BILTON, David, *Images of War. The German Army on the Western Front 1917–1918. Rare Photographs from Wartime Archives*, Pen & Sword Books, Ltd., Barnsley, 2007, 160 p. + il. – valoros corpus de imagini din timpul Marelui Război.
- BISHOP, Claire, *Muzeologia radicală sau ce anume e „contemporan” în muzeele de artă contemporană*, traducere de Raluca Voinea, cu desene de Dan Perjovschi, IDEA Design & Print Editură, Cluj-Napoca, 2015, 88 p. + il. – considerații asupra epocii contemporane și asupra contribuției posibile a muzeelor de artă la înțelegerea prezentului.
- BLED, Jean-Paul; DESCHODT, Jean-Pierre (coordonatori), *La terre, l'or et le sang. L'année 1917*, Editions SPM, Paris, 2018, 420 p. + il. – volum în care au fost adunate comunicările suținute la colocviul „L'année 1917” organizat de Centre de Recherche de l'ICES în intervalul 30 nov. – 1 dec. 2017.
- BOIA, Lucian, *În jurul Marii Uniri de la 1918. Națiuni, frontiere, minorități*, Ed. Humanitas, București, 2017, 136 p. – un eseu asupra istoriei Primului Război Mondial, în contextul celebrării Centenarului Marii Uniri de anul acesta, ce abordează subiectul din mai multe unghiuri inedite, cu precădere din perspectiva de ansamblu a istoriei europene.
- BOTEZ-Crainic, Adriana, *Romulus Ladea*, Monitorul Oficial, București, 2017, 400 p. + il. – album monografic al artistului român Romul Ladea (1901–1970), realizat de autoare în urma documentărilor asidue la Arhivele Banatului, la care se adaugă privilegiul de a-l fi cunoscut personal pe sculptor și de a-i vizita atelierul din Cluj în ultima decadă a vieții acestuia.
- BUGA, Adrian; CIUPALĂ, Alin; CONSTANTIN, Marian (coord.), *Centenarul femeilor din arta românească*, PostModernism Museum Publishing House, 2017, 239 p. + il. – volum de studii apărut cu ocazia expoziției organizată de Muzeul de Artă Contemporană în cadrul Muzeului Național Brukenthal, deschisă la Sibiu în perioada 8 noiembrie 2017 – 28 februarie 2018, ce a cuprins lucrări semnate de peste 30 de artiste, de la Cecilia Cutzescu-Storck, la Marilena Preda-Sânc, opere provenind din colecțiile particulare George Șerban și Năsui Collection.
- BUZINSCHI, Florentina; DIACONU, Roxana, *Cornuri pentru praf de pușcă din colecțiile Complexului Muzeal Județean Neamț*, Ed. Constantin Matasă, Piatra Neamț, 2017, 56 p. + il. – util repertoriu al recipientelor pentru pulbere neagră sau „prăfare” din colecțiile Muzeului de Etnografie Piatra Neamț, Muzeului de Istorie Roman, Muzeul de Istorie Bicăz și Muzeul de Istorie și Etnografie Târgu Neamț.
- CARRUTHERS, Bob, *Images of War. The BEF in 1917. Arras, Vimy, Messines, Passchendaele and Cambrai. Rare Photographs from Wartime Archives*, Pen & Sword Books, Ltd., Barnsley, 2017, 128 p. + il. – însemnată contribuție la iconografia Marelui Război privind participarea trupelor britanice la campaniile din Belgia.
- CĂRĂBAȘ, Irina, *Realismul socialist cu fața spre trecut. Instituții și artiști din România 1944–1953*, IDEA Design & Print Editură, Cluj-Napoca, 2017, 304 p. + il. – temeinică analiză asupra realismului socialist din România care încearcă să-l definească nu ca fenomen de ruptură, ci ca ipostază a modernității văzută din perspectiva posibilelor legături și continuități cu epoca anterioară (în particular cu segmentul ei interbelic). Intervalul cronologic studiat a permis prezentarea nuanțată a transformărilor câmpului artistic local, de la pluralitatea anilor 1944–1948, până la uniformizarea lui din anii următori.
- CÂLȚIA, Matei; MANOLE, Alexandra (editori), *Ștefan Câlția. Obiecte grăitoare*, G. Canale & C., București, 2017, 108 p. + il. – album editat cu ocazia expoziției omonime deschisă la Muzeul Colecțiilor de Artă în intervalul 20 mai–20 sept. 2017.
- CHIRIAC, Liliana; PETRESCU, Alina, *Peisaje franceze în arta românească modernă*, Ed. Muzeului Național de Artă al României, București, 2016, 128 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Muzeul Național de Artă al României în intervalul octombrie 2016–ianuarie 2017.
- CIOBANU, Constantin, *Études sur la peinture médiévale roumaine*, Saarbrücken Éditions Universitaires Européennes, 2017, 168 p. + il. – volumul reunește cinci articole dezvoltate asupra imaginii medievale ca ideogramă complexă care necesită un tip de „lectură” diferit față de cel al picturii moderne, studii ce au avut la bază comunicările științifice susținute de autor în cadrul sesiunilor anuale ale Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române.
- CIOLACU, Elena, *Oameni de unică folosință*, cu o prefață de Adrian Majuru și o addenda de Octavian Buda, Editura Muzeului Municipiului București, București, 2018, 160 p. + il. – interesant – și dramatic – roman de benzi desenate conceput de o talentată artistă dedicată acestui gen, considerat pe nedrept minor, în care tratează o temă delicată a timpurilor noastre, boala Alzheimer, și felul cum se raportează oamenii sănătoși la cei afectați de ea.

- CORBEAU-PARSONS, Caroline; COLLET, Isabelle (coord.), *Les impressionnistes à Paris. Artistes français en exil, 1870–1904*, Paris Musées 2017, 275 p. + il. – catalogul expoziției organizată la Tate Britain din Londra între 2 noiembrie 2017 – 7 mai 2018 și la Petit Palais din Paris în intervalul 20 iunie – 1 octombrie 2018; studii semnate de Caroline Corbeau-Parsons, Bertrand Tillier, Cyrille Sciamia, Anna Gruetznern Robins, Amélie Simier, Carol Jacobi, Philip Ward-Jackson și o cronologie de Elizabeth Jacklin.
- ČVANČARA, Miroslav; ČVANČARA, Jaroslav, *Když u nás byl Buffalo Bill*, Academia, Praha, 2017, 364 p. + il. – amplă monografie dedicată marelui cercetaș William Frederick Cody, alias Buffalo Bill, inițiator și proprietar al companiei cu care dramatiza istoria cuceririi Vestului American, scrisă de doi pasionați frați cercetători din Cehia, care și-au dedicat o viață adunării de material, străbătând America și Europa pe urmele eroului lor.
- DONA, Raul, *Jurnalul unui medic militar 1917–1918. Cu acuarele și desene de Niculina Delavrancea-Dona*, ediție îngrijită de Iulia Vladimirov și Viorica Milicescu, Ed. Humanitas, București, 2018, 311 p. + il. – remarcabilă contribuție la memorialistica Primului Război Mondial semnată de Raul Dona, fratele colecționarului de artă dr. Iosif Dona, un jurnal dedicat fiicei sale și ilustrat de soția sa, Niculina Delavrancea-Dona, cu desene în cărbune și pasteluri pline de prospețime ce dezvăluie, în contrast cu ororile războiului, latura intimă și gingașă a vieții tinerei familii în timpul refugului din Moldova.
- ENE, Maria-Camelia, *Modă și mondenitate în spațiul românesc. Epoca modernă. Veșminte și accesorii vestimentare de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului București*, Ed. Muzeului Municipiului, 2017, 408 p. + il. – urmare a volumului anterior *Moda în Țara Românească, secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea. Veșminte și accesorii de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului București* (2015), cu un amplu studiu introductiv și repertoriul colecției de piese vestimentare din patrimoniul muzeului.
- FRUNZETTI, Ion, *Despre sculptori*, Ediție îngrijită de Florica Cruceru, Ed. ACS, București, 2018, 255 p. + il. – culegere de studii și articole din presa de specialitate sau cotidiană dedicate sculpturii de reputatul critic și istoric de artă care a fost Ion Frunzetti, volum editat cu ocazia centenarului nașterii sale.
- GRAURE, Cristian, *Istoria artei fotografice din Banat între 1839 și 1918. Identități vizuale în era modernității*, Ed. Eurostampa, Timișoara, 2017, 438 p. + il. – textul, cu unele adăugiri și ameliorări, al tezei de doctorat susținută de autor la Institutul de Istorie „N. Iorga” din București.
- GUILLLOT, Hélène (coord.), *Images interdites de la Grande Guerre*, Presse Universitaires de Rennes, Rennes, 2014, 186 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată în intervalul 1 – 23 octombrie 2014 la Centre Panthéon-Sorbonne din Paris; între aceste coperti este prezentată activitatea operatorilor de la Section Photographique et Cinématographique de l’Armée și materialele produse de aceștia, care erau supuse unei riguroase cenzuri spre a nu fi difuzate imagini defăimătoare sau demoralizante atât pentru trupe cât și pentru civili.
- GUZUN, Vadim (editor), *Dosarul de securitate al unui diplomat american: Ernest H. Latham Jr., 1979–1987*, Ed. Militară, București, 2017, 564 p. + il. – foarte interesant volum de documente de la CNSAS care completează portretul plin de culoare al unui mare prieten al românilor, admirabil cunoscător al istoriei, culturii și civilizației românești, bibliofil și colecționar de artă națională, adesea oaspete al Institutului nostru și avid cititor al publicațiilor noastre. Volumul beneficiază de o prefață a lui Ernest H. Latham și o postfață a istoricului Dennis Deletant.
- HUSSL-HÖRMANN, Marianne; WIPPLINGER, Hans-Peter (editori), *Anton Romako. Beginn der Moderne/The Beginning of Modernism*, Walter König Verlag, Köln, 2018, 200 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Leopold Museum din Viena în intervalul 6 aprilie – 18 iunie 2018; după introducerea lui Hans-Peter Wipplinger și biografia artistului, urmează mai multe studii semnate de Marianne Hussl-Hörmann, Herbert Giese și Ralph Gleis.
- HUSSLEIN-ARCO, Agnes, *Anton Romako. Admiral Tegethoff in the Naval Battle of Lissa*, Belvedere, 2010, 143 p. + il. – publicație cu caracter interdisciplinar tratând atât despre evenimentele istorice și personalitatea amiralului victorios, cât și despre opera foarte variată a pictorului Romako, analizate în textele semnate de Agnes Husslein-Arco, Stephan Koja, M. Christian Ortner, Ralph Gleis, Cornelia Reiter, Uwe Schögl și Dietrun Otten; revista a apărut cu ocazia expoziției omonime organizată la Muzeul Belvedere din Viena în intervalul 29 aprilie – 25 iulie 2010.
- ION, Narcis Dorin (coord.), *Artele focului. Ceramică și sticlă din Colecțiile Muzeului Național Peleş*, Muzeul Național Peleş, Sinaia, 2017, 256 p. + il. – albumul expoziției omonime organizată la Muzeul Peleş în perioada decembrie 2017 – mai 2018, cu texte de Narcis Dorin Ion, Macrina Oproiu, Cornelia Dumitrescu, Rodica Rotărescu și Liliana Manoliu, elegant ilustrat și bogat documentat, prezentând o selecție din colecția de ceramică și sticlă a Castelului constituită, din nucleul inițial format de regele Carol I, în două etape: prin comenzile Familiei Regale, între 1866–1947, și prin achizițiile Muzeului, în intervalul 1969–1974.
- ION, Narcis Dorin (coord.), *Maria a României. Portretul unei mari regine*, Muzeul Național Peleş, Sinaia, vol. I–II, 2018, 720 p. + il. – album al expoziției temporare cu același titlu, organizată de Muzeul Național Peleş în perioada 21 iulie – 28 octombrie 2018, în colaborare cu Muzeul Național de Istorie a României, Muzeul Național de Artă al României, Muzeul Național Cotroceni, Muzeul Național al Satului „D. Gusti” și cu sprijinul Arhivelor Naționale ale României și a câtorva colecționari particulari; remarcabil documentat și ilustrat cu fotografii ale pieselor de patrimoniu care au aparținut Reginei Maria, precum și cu fotografii inedite din fototeca Muzeului Național Peleş și a Arhivelor Naționale ale României, catalogul cuprinde texte ale istoricilor Ion Bulei, Ioan Scurtu și Narcis Dorin Ion.
- IONESCU, Adrian-Silvan; ȚUȚUI, Marian (coord.), *The Great War(s): Our Story*, Ed. Oscar Print, București, 2018, 44 p. + il. – plachetă cu rezumatele Celei de-a Treia Conferințe de Cinematograf Balcanic, manifestare de înaltă ținută academică organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și desfășurată în Amfiteatrul Ion Heliade Rădulescu al Bibliotecii Academiei Române în intervalul 8–9 mai 2018.
- IORGA, Bogdan, *Reenactment. Cum am re trăit Marele Război în veacul XXI/ How I Relieved the Great War in the 21st Century*, Prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2018, 272 p. + il. – experiența de reînscenator a autorului, ce a luat parte la diverse evenimente în care au fost reconstituite bătălii importante ale Războiului cel Mare, pe care le-a documentat cu aparatul fotografic în spiritul operatorilor de front de acum un secol.

- JAKOB, Volker; SAGURNA, Stephan, *Front 14/18, Der Erste Weltkrieg/ De Groote Oorlog/ The Great War in 3D*, Tecklenborg Verlag, Steinfurt, 2014, 240 p. + il. – valorificarea unei bogate arhive de fotografie stereoscopică executată în timpul Marelui Război de doi tineri ofițeri germani, Karl Busshoff și Otto Mötje.
- KESSLER, Erwin, *Dealuri și câmpii. Ion Țuculescu și Horia Bernea. Antropogeografii atavice*, Ed. Vellant, București, 2015, 140 p. + il. – catalogul expoziției omonime ce a urmărit evoluția și comparația peisajelor semnate de cei doi pictori între anii 1960–1970.
- KESSLER, Erwin, *Ștefan Bertalan. Emigrarea interioară*, Ed. Vellant, București, 2016, 200 p. + il. – album bilingv (română/engleză) apărut la un an de la dispariția artistului, publicat cu prilejul expoziției cu același titlu de la Muzeul Brukenthal din Sibiu (februarie – aprilie 2016).
- KREUZBERG, Muschi, *Holy Shit*, Verlag Seltmann + Shöne, Berlin, 2016, 144 p. + il. – studiu plin de umor despre graffiti selectați de pe pereții toaletelor publice, cu analiza comparată a textelor și graficii aferente.
- LEAHU, Gheorghe, *Acuarela de arhitectură*, Ed. Vremea, Colecția Planeta București, București, 2017, 160 p. + il. – un portret în acuarela al patrimoniului românesc construit din București și din toată țara, realizat de autor în peregrinările sale timp de șase ani împreună cu studenții de la Institutul de Arhitectură "Ion Mincu".
- MACOVEI, Cătălina, *Figura feminină în grafica lui Iser. Partea I (desen și culori de apă)*, Biblioteca Academiei Române, București, 2018, 198 p. + il. și *Figura feminină în grafica lui Iser. Partea II (gravură)*, Biblioteca Academiei Române, București, 2018, 82 p. + il. – cataloagele expoziției omonime deschise în intervalul 4–17 iunie 2018 și respectiv 10–20 oct. 2018, la Sala Theodor Pallady a Bibliotecii Academiei Române (v. SCIA 2018).
- MARKOVIĆ, Miodrag, *From Timișoara to Hawaii. Paul Petrović – A Forgotten Serbian Painter, Vol. I: Historiography, biography, sources*, Faculty of Philosophy. Institute of Art History, Beograd, 2015, 164 p. + il. – o primă monografie, constituită ca un mozaic, din fragmente nu totdeauna credibile și verificabile, dedicată unui important pictor sârb născut la Timișoara, un vântură-lume care, după ce a părăsit vechea Europă, a pășit pe patru continente ajungând pe coasta de vest a Americii de Nord, apoi în Hawaii, în America de Sud, în Chile și Peru, în Australia și la Hong-Kong, în Asia, practicându-și arta și satisfăcându-și neostoiita curiozitate. Lucrarea este redactată în limba sârbă, cu un substanțial rezumat în engleză.
- MELINESCU, Nicolae, *Întoarcerea la românism*, Ed. Cetatea de scaun, Târgoviște, 2017, 268 p. + il. – culegere de interviuri cu oameni de cultură și artă despre patriotism, identitate națională și românism. Printre cei intervievați se numără acad. Ioan-Aurel Pop, acad. Bogdan Simionescu, dirijorul Cristian Mandeal, pictorul Viorel Mărginean, soprana Mariana Nicolesco, președintele Emil Constantinescu, arhiepiscopul Calinic Argatu al Argeșului și Muscelului, istoricul de artă Adrian-Silvan Ionescu.
- MILLER, Sanda; McNEIL, Peter, *Fashion Journalism. History, Theory, and Practice*, Bloomsbury Publishing, London, 2018, 172 p. + il. – interesant studiu dedicat cronicii de modă și comentariului asupra vestimentației atât în reviste de specialitate, apărute încă de la finele secolului al XVIII-lea, cât și în periodice cotidiene, și până la zi, când s-a constituit deja o gazetărie dedicată exclusiv fenomenului modei.
- MILLET, Catherine, *Artă contemporană. Istorie și geografie*, traducere de Aurelia Ulici, prefață Călin Stegorean, Ed. Vellant, București, 2017, 126 p. + il. – meritorie inițiativă de a traduce în limba română cartea fondatoarei revistei parisiene *Art Press*, la douăzeci de ani de la prima ediție, titlu încă de actualitate în peisajul criticii de artă românești, sărac în traduceri de specialitate.
- MITCHELL, Rebecca N. (editor), *Fashioning the Victorians. A Critical Sourcebook*, Bloomsbury Publishing, London, 2018, 264 p. + il. – foarte utilă sursă de texte critice sau laudative, de epocă, la adresa modei britanice din secolul al XIX-lea, glisând între păreri istoricului Thomas Carlyle și ale scriitorului umorist Oscar Wilde, cu explicații din partea unor cronicari mondeni sau promotori ai toaletelor timpului; sunt astfel analizate atât moda masculină și feminină, cât și aceea infantilă sau ținutele conjuncturale (nuntă, doliu, bal, audiență la palat sau alte ocazii oficiale).
- MURARU, Alexandru (coord.), *Mihai I al României, Regele nostru. Martori, experiențe, amintiri regale*, Ed. Curtea Veche, București, 2018, 336 p. + il. – volum de memorialistică dedicat Suveranului României decedat în decembrie 2018, în care au fost adunate texte semnate de cărturari, oameni de artă și oameni politici apropiați de Casa Regală, dintre care spicuim câteva nume: Dan Grigore, Remus Azoiței, Ștefan Câlția, Ana Blandiana, Constanța Iorga, Emil Hurezeanu, Keith Hitchins, Adrian-Silvan Ionescu, Jonathan Eyal, Roger Griffin, Gabriel Badea-Păun, Petre Guran, Theodor Paleologu, Mircea Hortopan, Mihai Ricci și alții.
- NANU, Adina (coord.), *Scrieri de și despre Costin Ioanid*, Ed. UNArte, București, 2017, 180 p. + il. – culegere de texte ce se constituie într-o contribuție esențială pentru cunoașterea unui important și complex plastician, pictor monumentalist, profesor și, pentru scurt timp, rector al Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu”, Costin Ioanid.
- NICOLAU, Aurora, *Tainica inimă a Bucureștilor. Poveștile Jariștei istorisite de Kera Calița*, cu fotografii și acuarele de Gheorghe Leahu, Ed. Integral, București, 2017, 159 p. + il. – colecție de povestiri ce deapănă istoria veche și pitorească a Bucureștilor în care distincția intelectuală se îmbină cu eleganța gastronomică, piperate, pe alocuri, de umorul amestecării celor sfinte cu cele lumești.
- OLARIU, Elena, *Ștefan Luchian, maestrul artei grafice românești. 150 de ani de la nașterea artistului*, Muzeul Național de Artă al României, București, 2018, 146 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată în intervalul 28 iunie – 23 septembrie 2018.
- OLTEAN, Radu, *Art Historia. Ilustrația istorică între artă și știință/ Historical Illustration Between Art and Science*, Art Historia, București, 2018, 112 p. + il. – reputat ilustrator și cercetător diletant al istoriei, autorul a adunat între copertile elegantului album imaginile inspirate de antichitate pe care le-a executat în ultimii ani pentru reviste de specialitate. Într-o introducere, intitulată *Despre ilustrația istorică*, Oltean face o pertinentă analiză comparată a acestui gen specific care necesită o amplă documentare și impecabile cunoștințe de anatomie și fizionomie, umană și animală, pendinte de epocile istorice tratate, comentând cele câteva exemple selectate din opera altor confracți.
- OLTEAN, Radu, *Cetăți, castele și alte fortificații din România de la începuturi până spre anul 1540*, Art Historia, București, 2018, 104 p. + il. – foarte interesantă și valoroasă contribuție la iconografia edificiilor medievale din ținuturile românești, unele reconstituite la modul ideal pe baza documentelor de epocă și a unor asidue cercetări istorice întreprinse de un talentat grafician pasionat de timpurile apuse.

- PANDELE, Andrei, *Bucureștiul mutilat*, Ed. Humanitas, București, 2018, 219 p. + il. – album de fotografie documentară realizat de un arhitect și artist fotograf care prezintă Capitala în intervalul 1977–2018, cu toate demolările, necesare, dar mai ales abuzive și inexplicabile.
- PEPENE, Nicolae (coordinator), *Salon BD Brașov. România 100 în benzi desenate*, Brașov, 2018, 162 p. + il. – catalogul Salonului BD Brașov ce s-a desfășurat în intervalul 4–7 oct. 2018.
- PETZEL, Michael, *Vinnetou. 50 let ve filmu*, Svojtka & Co., Praha, 2017, 240 p. + il. – traducerea în limba cehă a volumului publicat de Karl-May-Verlag, în 2012, la împlinirea unei jumătăți de secol de la turnarea primelor pelicule western europene inspirate de celebrul personaj creat de romancierul german, foarte bine ilustrat cu imagini luate în timpul filmărilor cu actorii Pierre Brice, Lex Barker, Mario Adorf, Klaus Kinski, Rik Battaglia, Gojko Mitić. În anexă este dată o listă completă a tuturor acelor filme, cu distribuția și notele biografice ale actorilor principali.
- POP, Ioan-Aurel; SIMON, Alexandru, *Re de Dacia. Un proiect de la sfârșitul Evului Mediu*, Editura Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2018, 257 p. – un volum construit pe o serie de mențiuni documentare recent descoperite, provenite din registrele Republicii Venețiene (1496 – 1526/1527) și ale Ducatului Milanului (1489), ce tratează despre proiectul venețian al Daciei (c. 1490–1530), sub conducerea lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi, recunoscuți drept căpitani ai Veneției în Răsărit, proiect antiotoman sprijinit de Roma papală și de Casa de Habsburg.
- POPICĂ, Radu (coord.); MESEA, Iulia (studiu introductiv), *Arta Brașoveană Interbelică*, Ed. Muzeului de Artă Brașov, 2016, 181 p. + il. – albumul expoziției omonime deschisă la Muzeul de Artă din Brașov în perioada 23 septembrie – 4 decembrie 2016, catalog ce conține un bogat aparat critic și informativ, de la studiul de ansamblu asupra vieții artistice brașovene, semnat de Radu Popică, și studiul asupra creației feminine din Brașovul interbelic, semnat de Iulia Mesea, la repere biografice și anexe cu expozițiile brașovenilor în segmentul de timp ales.
- POTOP, Ștefan, *Tazlău-matrix*, Piatra Neamț, 2016, 46 p. + il. – album cu portrete ale consătenilor din localitatea natală, cu texte de Lucian Strochi și Constantin Ardeleanu.
- POTOP, Ștefan, *Autoportrete*, Ed. Performantica, Iași, 2017, 48 p. + il. – album cu o selecție de autoportrete prin care artistul revizitează operele măștrilor Renașterii, luând alura și vestimentația dogilor, a papilor, gonfalonierilor, gondolierilor și satirilor din iconografia epocii.
- POTOP, Ștefan, *Chipuri din Piatra Neamț*, Ed. Performantica, Iași, 2018, 92 p. + il. – album în care au fost adunate portretele inteligenței pietrene prin care autorul s-a afirmat ca un „cronicar în imagini al vremii sale”.
- POUGETOUX, Alain, *L'Invention du passé. Gothique, mon amour... 1802–1830* (Vol. I), Editions Hazan, Paris, 2014, 192 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la Mănăstirea regală Brou din Bourg-en-Bresse în intervalul 19 aprilie – 21 septembrie 2014; BANN, Stephan; PACCOUD, Stephane, *L'Invention du passé. Histoires de Cœur et d'épée en Europe, 1802–1850* (vol. II), Editions Hazan, Paris, 2014, 320 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la Muzeul de Artă din Lyon în intervalul 19 aprilie – 21 septembrie 2014. Al doilea volum este însoțit de un CD pe care se găsesc informații privind exponatele prezentate cu acel prilej. Catalogele beneficiază de studii deosebit de interesante, semnate de eminenți istorici de artă, privind stilul istorist și specificul național din majoritatea țărilor europene (Franța, Spania, Italia, Anglia, Germania și Austria, Țările de Jos, Polonia, Ungaria, Cehia) exceptând, din păcate, România, care nu se află prezentă între aceste coperti.
- PROCOPIU, Grigore, *Parlamentul în pibegie 1916–1918. Amintiri, note și impresii*, Ed. Humanitas, București, 2018, 272 p. – memorii ce aduc în lumină un episod din Primul Război Mondial mai puțin cunoscut, scoțând totodată la iveală detalii prețioase despre atmosfera politică a vremii și personajele-cheie care au scris istoria României din noiembrie 1916 până spre finalul anului 1918.
- PRODGER, Phillip, *Victorian Giants. The Birth of Art Photography*, with a foreword by HRH the Duchess of Cambridge, National Portrait Gallery, London, 2018, 240 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la National Portrait Gallery în intervalul 1 martie – 20 mai 2018 și la Millenium Gallery din Sheffield în intervalul 30 iunie – 23 sept. 2018; selecția din opera unor iluștri pionieri ai fotografiei de artă precum Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, lady Clementina Hawarden și Oscar Gustav Rejlander a fost făcută, cu multă justețe, punând în circulație multe imagini necunoscute, de Catherine, ducesă de Cambridge.
- RONALD, Susan, *Hoțul de artă al lui Hitler. Hildebrand Gurlitt, nașiști și furtul comorilor de artă europene*, Traducere de Ioana Bârzanu, Ed. Meteor Publishing, București, 2018, 432 p. + il. – lucrare bine documentată privind viața și activitatea unuia dintre procuratorii de opere de artă pentru reprezentanții de vază ai regimului nazist.
- SIMION, Victor, *Capodopere ale artei metalelor prețioase din România. Argintăria de cult*, Ed. Basilica, București, 2018, 223 p. + il., cu rezumate în limba engleză la fiecare capitol – o selecție inspirată și o prezentare distinsă a obiectelor de cult din metale prețioase – cruci, cădelnițe, engolpioane, ripide, ferecături, chivote și potire din patrimoniul Muzeului Național de Artă, Muzeului Național de Istorie, Muzeul Brukenthal, Muzeul de Artă din Brașov.
- SZÖNYI Thomas, Anca (coord.); DREPTU, Ruxandra (text), *Ștefan Szőnyi (1913–1967)*, Ed. Institutul Cultural Român, București, 2016, 240 p. + il. – ediție bilingvă (română/franceză) a albumului monografic dedicat lui Ștefan Szőnyi, pictor român din Banat cu studii în Franța, profesor de artă monumentală în anii 1950 la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu”.
- ȘOTROPA, Adriana, *La tentation du Symbolisme dans l'art Roumain: promoteurs, formes, discours*, prefață de Marina Vanci-Perahim, Presses Universitaires de Rennes, 2017, 278 p. + il. – dezvoltare și nuanțare a studiului asupra simbolismului în sculptura românească apărut în urmă cu ceva vreme la București.
- TALAMO, Giuseppe; PIZZO, Marco, *L'occhio del nemico/ Das Auge des Feindes/ The Eye of Enemy. Fotografia austro-ungariche della Grande Guerra*, Gangemi Editore, Roma, 2008, 144 p. + il. – album trilingv dedicat iconografiei realizată de fotografii de front din armata cesaro-crăiască.
- THEODORESCU, Răzvan, *Monumentele Bucureștiului*, Ed. Muzeului Literaturii Române, București, 2018, 95 p. + il. – prezentare sintetică a unor monumente ecleziastice sau civile ale capitalei, ctitorii circumscrise, prin învecinare cronologică, climatului lor istoric medieval, premodern, modern și contemporan, într-un elegant album ilustrat cu fotografii de epocă armonios îmbinate cu imaginile actuale ale unor edificii restaurate recent.

- THEODORESCU, Răzvan, *Pe marginea statalității românești: vechi lăcașuri și vechi dinastii*, Editura Praxis a Arhiepiscopiei Râmnicului (Colecția „Memoria Historiae”, 3), Râmnicu-Vâlcea, 2018, 79 p. + il. – o sinteză a cercetărilor anterioare ale Acad. R. Theodorescu despre raportul dintre afirmarea dinastică și perpetuarea memoriei ei prin necropolele domnești în Țările Române (secolele XIV–XVIII).
- TRĂUȘAN-MATU, Lidia, *Cronica de artă. Despre pictori și tablouri în paginile gazetelor românești din veacul al XIX-lea (1860–1900)*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2018, vol. II, 388 p. (v. SCIA Artă Plastică, 2017...)
- ȚUȚUI, Marian, *O scurtă istorie a filmului românesc* (ediția a II-a, revăzută și adăugită, Noi Media Print, București, 2011), e-book – versiune în limba chineză, prima publicație în domeniu apărută în această limbă; cartea a fost tradusă de asistentul universitar Wang Yao de la Academia de Film din Beijing, care și-a susținut doctoratul cu o teză despre Noul val cinematografic românesc.
- VASILE, Lucian, *Ploieștii în Marele Război 1916–1918*, Ed. AEDU, Ploiești, 2017, 108 p. + il. – volumul are la bază cercetări de arhivă, studii de specialitate și mărturii de epocă, fiind ilustrat cu peste 100 de imagini selectate din patrimoniul Asociației pentru Educație și Dezvoltare Urbană și din colecții private; albumul a fost lansat la Muzeul Județean de Artă „Ion Ionescu-Quintus” din Ploiești, iar la eveniment au participat și membri ai Asociației de reconstituire istorică Deutsches Freikorps.
- VERZEA, Mihaela-Cristina; DINU, Violeta (editori), *Un pictor de front: Aurel Băeșu (1896–1928). Portrete*, Ed. Constantin Matasă, Piatra Neamț, 2018, 194 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată de Complexul Muzeal Județean Neamț la Muzeul de Artă Piatra Neamț în intervalul 1 august – 19 septembrie 2018. Cuvânt înainte de Ciprian-Dorin Nicola, director-manager al instituției, studii introductive de Adrian-Silvan Ionescu, Emil Nicolae, informații despre colecția de lucrări de Băeșu din colecția muzeului de Violeta Dinu și o cronologie de Mihaela-Cristina Verzea.
- VLASIU, Ioana; BELDIMAN, Ruxanda; TEACĂ, Corina (coord.), *Artiștii români în străinătate (1830–1940). Călătoria între formația academică și studiul liber*, Prefață de Adrian-Silvan Ionescu, Ed. Institutului Cultural Român, București, 2017, 472 p. + il. – studiu elaborat de cercetătorii Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” în cadrul unui proiect de cercetare derulat pe o perioadă de trei ani (2012–2015). Pe lângă autorii deja menționați, alte capitole sunt semnate de Virginia Barbu, Ramona Caramela, Olivia Nițș și Gabriel Badea-Păun, cel din urmă fiind invitat special pentru a trata despre artiștii români în Franța.
- WEINHÄUPL, Peter; LEOPOLD, Elisabeth; RISTIĆ, Ivan; KUTZENBERGER, Stefan (editori), *And Yet There Was Art! Austria 1914–1918*, Christian Brandstätter Verlag, Wien, 2014, 256 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Leopold Museum din Viena în intervalul 9 mai – 15 sept. 2014 în care au fost adunate producțiile artiștilor de front Anton Kolig, Albin Egger-Lienz, Ferdinand Andri, Adolf Helmberger, Berthold Löffler sau a celor care, chemați sub arme, au executat schițe inspirate de război sau portrete de camarazi ori inamici prizonieri, precum Egon Schiele și Oskar Kokoschka.
- ZAMANI, Lelia; BĂDESCU, Emanuel, *Flori din trecut: regine și prințese regale ale României*, Ed. Vremea, București, 2018, 152 p. + il. – elegant mic album cu imagini regale însoțit de un studiu al regretatei Ruxanda Beldiman, istoric de artă, despre creația plastică a principesei Ileana preluat din SCIA Artă plastică, serie nouă, tom I (45)/2011; celelalte texte, absolut conjuncturale, puteau lipsi.
- ZORZINI, Adina, *Belvedere. Cinsprezece conversații cu artiști contemporani*, Ed. Trei, București, 2015, 368 p. – volumul cuprinde o serie de discuții cu artiști români contemporani, activi în perioada cuprinsă între 1960 și 2010, aleși mai mult în funcție de popularitatea lor internațională: Marius Bercea, Cătălin Burcea, Nicolae Comănescu, Adrian Ghenie, Teodor Graur, Dumitru Gorzo, Ion Grigorescu, Adriana Jebeleanu, Gili Mocanu, Ciprian Mureșan, Dan Perjovschi, Roman Tolici.
- *** *Atelier de front. Artiștii români în Marele Război 1916–1918*, Ed. Muzeului Național de Artă al României, București, 2018, 216 p. + il. – catalogul expoziției omonime deschisă la Muzeul Național de Artă al României în intervalul 23 aug. 2017 – 30 apr. 2018, cu un Cuvânt înainte de arh. Liviu Constantinescu, studii de Alina Petrescu, Adrian-Silvan Ionescu, o cronologie de Elena Olariu și un dosar documentar de Mariana Vida.
- *** *Când viața cotidiană antică devine patrimoniu UNESCO. Incursiuni dacice în spațiul virtual*, Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca, Ed. Only One, 2016, 249 p. + il., vol. bilingv rom./engl. – volumul expune rezultatele proiectului de scanare, restaurare digitală și contextualizare a artefactelor dacice din Munții Orăștiei, derulat printr-un grant oferit de Islanda, Lichtenstein și Norvegia către Universitatea Tehnică din Cluj-Napoca împreună cu Muzeul Național de Istorie a Transilvaniei, Universitatea Babeș-Bolyai și Muzeul Civilizației Dacice și Romane din Deva.
- *** *Discreta frumusețe/ Silent Beauty. George Ștefănescu-Râmnic (1914–2007)*, Fundația „Pictor George Ștefănescu-Râmnic”, 2014, 200 p. + il. – album ocazionat de celebrarea centenarului nașterii pictorului, text semnat de Aurelia Mocanu.
- *** *house pARTy 1987, 1988*, Idea Design& Print Editură, Cluj-Napoca, 2016, 287 p. + il. – istoria manifestării artistice underground din vremea comunistă inițiată de artiștii Decebal și Nadina Scriba, la reședința lor din București, strada Petru Cercel nr. 5.
- *** *Ion Vlasiu. Poveste cu năluci. Mese látomásokkal. A Tale of Apparitions*, Asociația Quadro, Cluj/ Kolozsvár, 2018 – catalogul Expoziției deschise în perioada 17 august – 15 septembrie 2018 la Galeria Quadro, Cluj-Napoca, curatori Andreea Cărbăușu, Székely Sebestyén Gyögy, Vécsei Hunor, cu fotografii alb-negru din colecția familiei și texte de Ioana Vlasiu și Székely Sebestyén Gyögy, volum trilingv: română-maghiară-engleză.
- *** *Marian Zidaru: ePOCALIPS@*, Muzeul de Artă Craiova, 103 p. + il. – album al expoziției de sculptură, instalație, pictură și video ce s-a desfășurat în perioada 26 octombrie 2017 – 28 februarie 2018 la Muzeul de Artă din Craiova, texte semnate de Mihaela Velea, Cătălin Davidescu, Erwin Kessler, Dan Popescu.
- *** *Traian Ștefan Boicescu*, Premium Concept Proiect, București, 2017, 272 p. + il. – album consacrat operei complexului plastician Traian Boicescu (pictor, grafician, artist decorator dedicat tapiseriei și ceramicii).
- *** *Valentin Scărlătescu. Pământ breton, pământ românesc, loc de credință = Terre bretonne, terre roumaine, lieu de croyance*, Expoziție Galeria Romana, București, 2017, 54 p. + il. – catalog îngrijit de Marius Pandelescu, texte de Pascal Payen-Apenzeller și Marc Albert-Levin.

DINU C. GIURESCU

(1929–2018)

PROFESORUL

Nu am crezut sau gândit vreodată că am să scriu la trecut despre Profesor! El se identifică perioadei mele de formare, de afirmare și de maturitate. L-am avut alături, ca sprijin, sfătuitor și alinător al multor dureri și neîmpliniri o lungă perioadă de timp, *o viață* aș putea spune: 47 de ani!

Fiind admis, prin concurs, în 1971, la secția Istoria și Teoria Artei (ITA) a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu”, l-am avut profesor, încă din primul an, la cursul de Istoria Civilizațiilor – de fapt, un curs superior de istorie ce oferea o viziune absolut nouă pentru acele timpuri asupra acestei științe pe care materialismul dialectic o alterase după 1948. Era un curs ce se potrivea perfect personalității complexe și distinse a Profesorului! Ne era prezentată istoria din alte puncte de vedere, al vieții cotidiene, al societăților în evoluția lor, al mentalităților, al culturii materiale. Era pasionant! Nu mai eram plictisiți, ca în liceu, cu fapte și date stricte, cu anii de domnie ai vreunui voievod sau aceia ai unei lupte celebre a cărei desfășurare trebuia să o memorăm corect ci ni se vorbea despre incursiunile vikinge, despre seniorii feudali apuseni, despre cultura și artele în vremea lui Charlemagne, despre jocuri cavalierești și vânători regale, despre dotarea unei armate în Evul Mediu, despre diferența dintre cavaleria grea a principilor creștini și aceea ușoară a sarazinilor, despre bazele bizantine și artele somptuoase din palatele lor constantinopolitane. Apoi ne purta prin Renaștere, prin literatura ei care își găsea ecou în plastică. Încet, dar sigur, parcurgeam conduși de Profesor, epocă după epocă, până arpoape de pragul epocii moderne. Nume sonore precum Harald Harfagr și Rollo vikingul, Gisbert de Lotharingia, Udo de Neustria și Eberhard de Franconia, împărăteșele Teophano și Irina, Balduin de Flandra și Vasile Bulgaroktonul mi-au rămas întipărite în minte de pe atunci. Cum, la fel, acela al unor istorici pe care ni-i evoca și ne îndemna să-i citim (ceea ce am și făcut): Arnold Toynbee, Jacques le Goff, Henri Focillon cu al său *Anul o mie*, Charles Diehl cu *Figuri bizantine*, Jakob Burckhardt și Fernand Braudel. Mulți dintre acești autori încă nu fuseseră traduși ori abia apăruseră tălmăcirile cărților lor majore. Profesorul îi citise în original și poseda o bibliotecă impunătoare, fapt ce ne impresiona profund.

Subiectul cursului ne-a captivat pe majoritatea dintre noi. Pe mine în mod special. Erau orele la care mergeam cu cel mai mare entuziasm. La aceasta contribuia și figura sa deschisă, simpatcă, atitudinea sa prietenoasă. Profesorul era înalt, puțin adus de umeri din cauză că stătea aplecat asupra cărților și manuscriselor. Avea un chip senin, un obraz proaspăt ras, rubicund și niște ochi foarte albaștri, blânzi, adesea întrebători și cercetători. Părul, deși rarit deasupra frunții, era încă blond-auriu. Totdeauna venea la cursuri corect îmbrăcat, chiar șic: costum, de obicei gri deschis, cravată sobră. În timpul lunilor mai calde (mai și iunie) își scotea sacoul și își susținea expunerea în cămașă dar își păstra cravata la gât. Nu l-am văzut niciodată, la curs, cu guler rabatu.

Nu întârzia niciodată la oră. Își scotea din servietă un teanc de fișe după care începea predarea. Nu impunea o distanță între catedră și banca studentescă, era prietenos, da noi nu îndrăzneam să depășim pragul unei bune-cuviințe, spre a ne apropia mai mult de el. (Șeful de catedră, Raul Șorban voia să devină popular și invita studenții la un atelier de pictură pe care-l avea pe Str. Franceză, unde-i omenea cu diverse bucate, glumea cu ei, pe unii și-i făcea un fel de acoliți care se înființau zilnic în acel loc spre a profita de o

aparentă protecție și familiaritate cu mai marele secției ce cultiva în jurul său un aer de boemă controlată...) Profesorul nu era din același aluat, avea o nobleță înăscută și nu mima popularitatea – el chiar o avea, fie și nemanifestă, din partea noastră. Singurul lucru pe care ni-l permiteam era folosirea prenumelui „Dinu” când ne refeream la domnia sa în limbajul nostru curent dar, evident, numai atunci când nu am fi putut fi auziți de vreun cadru didactic.



Fig. 1. Profesorul în mijlocul studenților anului IV I.T.A. De la S. la D.: Adrian-Silvan Ionescu, Petre Ghelerter, Anca Bratu, prof. Dinu Giurescu, Teodora Harșia, Marina Sabados, Andrei Cornea, Adriana Vrânceanu, Gheorghe Kazar, Vasile Borilă, Alina Șerbu, Boros Judit, Maria Iosifescu, noiembrie 1974, în curtea Secției I.T.A., Str. Transilvaniei.



Fig. 2. Profesorul în mijlocul studenților anului IV I.T.A. De la S. la D.: Adriana (Anda) Vrânceanu, Maria Iosifescu, Boros Judit, Vasile Borilă, Teodora Harșia (+2004), Anca Bratu (+ 2011), Andrei Cornea, Gheorghe Kazar (+2006), prof. Dinu Giurescu, Alina Șerbu, Petre Ghelerter, Marina Sabados, Adrian-Silvan Ionescu, noiembrie 1974, în curtea Secției I.T.A., Str. Transilvaniei.

Cald și părintesc, se simțea bine cu noi (era doar tatăl a două fete cu puțin mai mici decât noi). A acceptat, într-o pauză, să facă o fotografie în mijlocul nostru. S-au tras patru variante ale aceleiași imagini. Ne simțeam în largul nostru cu domnia sa: unul dintre noi, cu un flaut în mână, sufla în el aproape de urechea Profesorului și exact în creștetul unei colege; altul, care făcea pe „agentul sub acoperire” se ascundea după alții ori privea în jos sperând a nu fi recunoscut; colegele erau voioase, râdeau din tot sufletul și aveau țigarele aprinse. Profesorul zâmbea, afabil, înțelegător (Fig. 1, 2). Era în toamna târzie a anul 1974: Profesorul era tânăr, noi eram niște copii! M-am bucurat când, după ani, mi-a arătat că reprodusesese acea fotografie într-un volum de memorii.

Când mă aflu în anul al doilea, prin primăvara lui 1973, Profesorul m-a luat deoparte și mi-a spus: „Domnule Silvan, ești un tânăr studios, de viitor. Ar fi bine să devii membru de partid. Aceasta te-ar putea ajuta la repartiție și mai departe...” Apoi, parcă pentru a se explica față de mine (și chiar sieși) a adăugat: „Ce să facem... acestea sunt vremurile... trebuie să ne adaptăm lor...” I-am răspuns că nu mă simt încă pregătit să fac acest pas major. El a insistat: „Dragul meu, întreabă-l și pe tatăl tău pe care îl știu ca om foarte serios și înțelept.” (Fratele mai mare al tatei, fost ofițer de carieră, scos din armată în anii 50, trebuise să-și câștige existența făcând o meserie modestă, de normator pe un șantier, la Dragodana, fusese coleg acolo cu Profesorul când acesta fusese trimis, o vreme, la „munca de jos” pentru originea sa nesănătoasă.) M-am consultat cu părintele meu, arhitectul și portretistul Silvan, care m-a îndemnat a urma sfatul primit. M-am supus, cu rezervele de rigoare în sinea mea, acestei decizii și am depus o cerere la Cabinetul de Partid. După câțve timp s-a organizat o mare ședință de secție, deschisă (adică unde participau și aceia care nu erau membri de partid) unde s-au aflat majoritatea profesorilor, asistenților și studențimea din toți anii. Profesorul conducea ședința. Mi-a făcut o frumoasă caracterizare și apoi candidatura a fost supusă discuțiilor. Am mai fost lăudat de două-trei persoane. Lucrurile mergeau bine și nu părea a fi vreo problemă a primi votul (deși știam că am câțiva dușmani care se temeau că le-aș putea-o lua înainte dacă obțineam și acest statut de communist). Aceasta până când colegul C. s-a ridicat și a spus, răutăcios: „Să explice tov. Ionescu de ce se ocupă de indienii americani și nu de un subiect național...” S-a făcut o liniște mormântală pentru câteva secunde. Apoi au început vociferările. Eu rămăsesem perplex pentru că nu știam cum să-mi argumentez pasiunea în spiritul materialismului dialectic la modă. Atunci, Profesorul s-a sculat încet de pe scaun și, cu glas precipitat, schimbându-și, de furie culoarea obrazului din aceea roz, plăcută, sănătoasă, într-una stacojie ce a trecut în purpuriu, a spus, cu ton ridicat: „Domnul C... Tovarășul C... nu vă permite să vă legați de preocupările științifice ale unui coleg...” Apoi s-a așezat și scoțând batista din buzunar, a început să-și ștergă fruntea brobonată, brusc, de sudoare. S-a trecut la vot și... nu am întrunit numărul necesar pentru a fi primit în P.C.R.! Pe moment am fost abătut dar nu mult după aceea mi-am dat seama ce noroc am avut să nu devin membru. Îi port și acuma o mare recunoștință ne-amicului C. pentru acest serviciu de care nu și-a dat seama că mi-l face. În pofida criticii în plen, eu am continuat să mă ocup de indieni și sunt mândru că nu am abandonat cercetarea. Chiar Profesorul m-a încurajat să nu-mi întrerup studiile în acel domeniu prea puțin abordat de români. Mi-a dăruit chiar o carte de specialitate în momentul când, în 1987, i-a fost dăruită casa bătrânească de pe Str. Berzei și, cu sufletul rănit, a decis să emigreze în S.U.A. Trebuia să lichideze biblioteca și, ținând minte pasiunea mea, mi-a oferit volumul *Shaking the Pumpkin. Traditional Poetry of the Indian North Americans*, al cărei editor era Jerome Rothenberg (New York, 1972) – pe care îl tezez și acuma.

În acea vreme încălzirea cu gaze lăsa multe de dorit pentru că nu se dădea suficientă presiune la combustibil și flacăra abia pâlpâia. Pentru a putea beneficia de o temperatură suportabilă în camera de dormit – circa 15–18° C –, luasem obiceiul de a aduna, seara, vreascuri și chiar crăci mai mari din parcurile din jurul Străzii Sevastopol unde locuiam atunci. Le ardeam în sobă la orele nopții când gazul lipsea cu totul și reușeam să mă mai dezmoțesc când scriam, până târziu. Într-o după amiază m-am întâlnit cu Profesorul. Duceam la spinare o traistă plină cu găteje iar sub braț o ramură groasă, căzută dintr-un arbore. S-a mirat foarte mult: „Ce faci, dragă, cu aceste lemne?” „Le pun pe foc, dom Profesor! Nu este presiune la sobă și trebuia să găsesc o soluție de a nu degera...” „Vai-vai! O să mă urmărească această imagine: un intelectual care se aprovizionează cu lemne din parcuri pentru a se putea încălzi când lucrează... O să o spun în America...” Acea a fost ultima noastră întâlnire înainte de a părăsi țara.

Aflasem din surse demne de încredere că ședința de partid organizată la Institutul de Arte Plastice, conform regulamentului, înaintea emigrării sale, prin care trebuia să fie exclus „cu mânie proletară” din organizație ca un element nedemn care a ales să se stabilească într-o țară imperialistă în loc să rămână în patria socialistă a „Epocii de Aur”, s-a transformat într-o caldă despărțire de colegii de catedră în care fiecare i-a adresat cuvinte frumoase, aprecieri și regrete că se despart. Nimic din acele demascări și înfierări ale colegului decăzut din demnitatea de membru de partid pentru opțiunea de a se expatria.

Dar șederea peste ocean, nu a fost prea îndelungată căci, în primii ani ai ultimei decade din secolul XX, după marile schimbări din 1989, Profesorul a revenit în Patrie și ne-am reluat relațiile. În 1997, când îmi finisam teza de doctorat, a acceptat să facă parte dintre referenții oficiali. Și chiar dacă la dizertație, pe 27 iulie 1997, nu a putut fi prezent din cauza unei plecări în S.U.A., a lăsat referatul ce a fost citit de altcineva. Peste câțiva ani m-a onorat scriind un frumos cuvânt introductiv la volumul *Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853–1854 în chipuri și imagini* (Ed. Biblioteca Bucureștilor, 2001) care era unul dintre capitolele tezei.

În intervalul 2001–2005, când a deținut funcția de director al Muzeului Țăranului Român ne vedeam destul de des. Pe vremea aceea eram cercetător la Institutul de Istorie „N. Iorga” iar clădirea acestuia se afla pe Șoseaua Aviatorilor, în preajma muzeului de pe Șoseaua Kiseleff. Plecam din birou, traversam parcul amplasat între cele două șosele – acolo unde, în copilărie, mă dădeam cu sania, la „groapă” – și mergeam să-l vizitez pe Profesor, să-i cer sfatul în privința diverselor cercetări pe care le întreprindeam sau pentru a-i duce extrase ale studiilor ce-mi apăruseră recent în „Revista Istorică”. Totdeauna se bucura de primirea acestor semne ale împlinirii mele științifice. Nu pot uita entuziasmul cu care a primit, câțiva ani mai înainte, cartea mea *Trista istorie a preeriei* (Ed. Globus, București, 1998) – rod al strădaniilor de aproape 20 de ani, cu începuturi încă din perioada de formare. „Bravo, dragul meu! Este prima lucrare serioasă de la noi despre indieni și despre istoria lor atât de zbuciumată. Și ce ilustrație bogată! Ai făcut bine că nu te-ai blazat după acel incident de la facultate... Mă felicit că te-am încurajat să continui. Iată, acum avem un volum care poate sta, cu mândrie, alături de titluri ale unor istorici americani de renume. Trebuie să o trimiți la Smithsonian, la Library of Congress și, de ce nu, să te gândești a o traduce.” (Nu am reușit să o traduc dar am donat-o la toate instituțiile sugerate de Profesor și la mai multe muzee dedicate istoriei Vestului american.)

A fost alături de mine, pe 9 iunie 2010, la Jockey Club, cu ocazia ceremoniei de lansare a cărții ce o publicasem recent, *Regina Maria și America* (Ed. Noi Media Print, București, 2009) când solemnitatea a fost onorată de M. S. Regele Mihai I. După intonarea Imnului Regal și discursurile de salut, Profesorul a făcut prezentarea, foarte elogioasă, a volumului (Fig. 3). Suveranul asculta cu multă atenție (Fig. 4). După încheierea părții oficiale, Majestatea Sa s-a întreținut, îndelung, cu Profesorul, în prezența președintelui Emil Constantinescu, abordând probleme de istorie, unele dintre ele încă neclare sau vulnerabile (Fig. 5). Fără a i-o cere, fără ca măcar să formulez vreo sugestie în acest sens, Profesorul a scris, din proprie inițiativă, o măgulitoare recenzie la această carte pe care a publicat-o în „Revista Istorică” Serie nouă, tom XXI, nr. 3–4/mai–august 2010 (p. 393–394). A fost o foarte agreabilă surpriză să descopăr această generoasă prezentare a volumului în paginile revistei unde, în acea perioadă, eram eu însumi un constant colaborator.



Fig. 3. Profesorul vorbind la lansarea cărții *Regina Maria și America*, 9 iunie 2010, Jockey Club, foto Cătălin Popescu.



Fig. 4. Profesorul vorbind în fața Majestății Sale Regelui Mihai I la lansarea cărții *Regina Maria și America*, 9 iunie 2010, Jockey Club, foto Bogdan Iorga.



Fig. 5. Majestatea Sa Regele Mihai I întreținându-se cu Președintele Emil Constantinescu și prof. Dinu Giurescu după lansarea cărții *Regina Maria și America*, 9 iunie 2010, Jockey Club, foto Aurelian Stroe.

de mând
 peste o decadă
 deschis europen
 domnului
 12 martie

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

Tomul 5 (49), 2015

Sumar

RON TYLER, Karl Bodmer and the American West.....

UWE SCHÖGL, Gustav Klimt in Contemporary Photographs.....

STEVE YATES, Proto Modern Photography. Innovation and Beyond.....

NOTE ȘI DOCUMENTE

REMUS NICULESCU, Constantin Lecca în Italia. După un jurnal de călătorie inedit.....

ADRIAN-SILVAN IONESCU, Un caiet de schițe cu portrete militare de Constantin Lecca.....

MIHAI SORIN RĂDULESCU, În jurul genealogiei lui Barbu Brezianu (II).....

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 5 (49), p....., București, 2015.

Fig. 6. Sumarul revistei „Studii și Cercetări de Istoria Artei” tom 5 (49)/2015 cu aprobarea și aprecierea Profesorului.

În 2011 am preluat directoratul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” și, după o întrerupere de peste o decadă, am reluat publicarea importantei reviste de specialitate „Studii și Cercetări de Istoria Artei” (abreviat SCIA între cunosători). L-am invitat pe Profesor să fie președintele Comitetului Consultativ al periodicului din care mai făceau parte câțiva foști studenți: Constanța Costea (între timp retrasă la mănăstire), Călin Demetrescu și Cristian-Robert Velescu. A acceptat cu multă amabilitate și, pentru primul număr care a fost pregătit într-un timp record, de doar două luni (iunie – iulie), chiar a oferit un material. Studiul domniei sale trata o problemă dureroasă și de stringentă actualitate din devenirea atât de „originală” și lipsită de stil unitar a Capitalei noastre, *Blocurile-turn din București*. (SCIA, Artă plastică, Serie nouă, Tom 1/2011, p. 253–259) Pentru ilustrarea sa am executat chiar eu o suită de fotografii ori am căutat în fototeca personală imagini luate în anii anteriori când acești coloși impropriei standardelor noastre urbanistice începuseră a fi construiți. Profesorul a fost încântat văzându-și contribuția atât de bine susținută de iconografie cu atât mai mult cu cât acel număr a beneficiat de ilustrație color datorită unei finanțări guvernamentale pentru publicațiile culturale care nu a mai fost acordată ulterior.

Totdeauna a răspuns, fără ezitare, apelurilor mele de a contribui cu un text atunci când pregăteam o lucrare colectivă de oarecare amploare. Cu ocazia aniversării celor o sută cincizeci de ani de la fondarea Școlii de Belle-Arte, în 2014, a acceptat să ofere câteva pagini memorialistice, scrise cu multă clădură și duioasă nostalgie, despre începuturile și activitatea sa de dascăl la această instituție, în anii 70–80 ai veacului

trecut, care coincideau, în mare măsură, cu anii de formare ai generației mele. *Amintiri de la I. A. P. „Nicolae Grigorescu”* a fost unul dintre materialele cu care se deschidea volumul *150 de ani de învățământ artistic național* (Ed. UNArte, București, 2014, p. 14–16).

Când convocam colegiul de redacție spre a discuta sumarul următorului număr al revistei SCIA, Profesorul participa totdeauna, cu mare interes, și dădea sfaturi pline de judiciozitate. Spre pildă, a sugerat să fie introdusă o rubrică de noi apariții unde titlurile recente să aibă și un scurt comentariu spre a o amplifica și a o completa pe aceea, oarecum limitativă, a recenziilor care erau selectate pe afinități electivă fără a putea acoperi tot orizontul editorial al anului. Așa a apărut *De Libris – Buletin bibliografic*, publicat cu începere din numărul 2/2012.

După dificila operație pe inimă, când nu a mai putut să se deplaseze, mă duceam anual să-i arăt sumarul și să-i ofer numărul cel mai recent al revistei ca și alte publicații ale Institutului. Mă primea cu voie bună și-mi vorbea de proiectele sale, îmi dădea noi articole sau cărți de-ale sale și se interesa, cu nedisimulată curiozitate, de preocupările mele, de mersul instituției pe care o conduceam și de cercetările în curs. Era foarte ancorat în realitate. Chiar în perioada când nu mai părăsea apartamentul știa „tot ce mișcă-n țara asta”. Era un mare patriot și suferea sincer pentru neregulile și proasta guvernare a țării. Față de mine, fostul student, orice formalism era eliminat, mă primea cu familiaritate, mă trata cu fursecuri (care se pare că-i plăceau în mod deosebit căci se servea și domnia sa în timp ce conversam). Într-o vară călduroasă a apărut în pantaloni scurți, cu o bluză subțire, descheiată la piept și încălțat cu sandale. Când era voios, ochii săi albaștri râdeau. Se entuziasma când îi duceam un conținut interesant. Pe paginile cu sumarul numărului 5 al revistei a scris într-un colț: „De acord. Revista a căpătat o deschidere europeană”, a semnat și a datat 12 nov. 2015 (Fig. 6).

Se crease între noi o relație de-a dreptul filială: după ce îmi pierdusem venerabilul tată, în 1999, îl consideram pe Profesor ca un al doilea părinte. I-am mărturisit acest lucru și a fost foarte emoționat promițându-mi că se va strădui să-l înlocuiască pe cel mutat din această lume.

De sărbători totdeauna îl felicitam. Cea mai recentă convorbire telefonică a avut loc în Duminica Paștilor, pe 8 aprilie, anul acesta. Nu aș fi crezut că avea să fie ultima... Am vorbit puțin, doar câteva cuvinte, spre a nu-l obosi: urările de rigoare și câteva succinte informații despre recente publicații ale Institutului, pe care intenționez să i le ofer. S-a bucurat, ca totdeauna, că mă aude și mi-a spus că mă așteaptă în vizită. Vizita nu a mai avut loc pentru că Profesorul a „plecat”!

Pentru generația noastră de studenți, pentru mine în special, el a fost și va rămâne **Profesorul**.

24 aprilie 2018

imediat după aflarea tristei vești

Adrian-Silvan Ionescu



DINU C. GIURESCU

(București, 15 februarie 1927 – București, 24 aprilie 2018)

Dinu C. Giurescu, s-a stins din viață la București, în 24 aprilie 2018. În omagiul postum adus de Academia Română a fost numit „unul dintre cei mai mari istorici români și profesor de incontestabilă reputație”¹, intelectualitatea diasporei considerându-l „un simbol al demnității românilor”, care a lăsat posterității „opera sa și dragostea de țară”.

Dinu C. Giurescu a fost descendentul unei ilustre familii de cărturari, purtând în sine noblețea a trei generații de istorici de marcă. Fiul lui Constantin C. Giurescu (1901–1977) și nepotul lui Constantin Giurescu (1875–1918) s-a născut la București, în 15 februarie 1927, unde a absolvit Facultatea de Istorie a Universității în 1950, iar în 1968 a obținut titlul științific de doctor la aceeași instituție de învățământ, cu teza dedicată voievodului *Ion Vodă cel Viteaz*, publicată în anul 1974.

La debutul carierei a fost muzeograf la Muzeul de Artă din București (1956–1964) și cercetător la Oficiul de Studii și Documentare al Ministerului de Externe (1964–1968), publicând volume precum *Documente diplomatice: Nicolae Titulescu* (1967), *Mihail Kogălniceanu* (1972) sau *La diplomatie roumaine et le Pacte des Quatres* (1969). Ulterior, a elaborat sinteza *Istoria românilor din cele mai vechi timpuri până astăzi* (1975) în colaborare cu Constantin C. Giurescu, și *Istoria ilustrată a românilor* (1981–1982).

În perioada 1968–1987 a fost profesor la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu” din București, titular al cursului de istoria civilizației europene, unde s-a alăturat unei pleiade de intelectuali de cea mai înaltă probitate intelectuală. Dinu C. Giurescu a scris, singur și împreună cu câțiva oameni de cultură, mai multe petiții pentru stoparea distrugerii monumentelor istorice și a sistematizării satelor românești, numărându-se între semnatarii memoriului redactat în 24 ianuarie 1985 împotriva demolării mănăstirilor Văcărești și Mihai Vodă, alături de Vasile Drăguț, Grigore Ionescu, Dionisie Pippidi, Radu

¹ <http://www.acad.ro/commem/doc2018/n0424-DinuCGiurescu.pdf>

Popa, Răzvan Theodorescu și Aurelian Trișcu. Protestul în timpul regimului ceaușist implica un risc maxim, iar atitudinea lor plină de demnitate în apărarea patrimoniului cultural național a fost pentru studenții de atunci un exemplu de curaj și moralitate, valori extrem de rare sub orice regim, după cum aveam să constatăm după prăbușirea comunismului. În plină dictatură, ei ne-au arătat că în România exista o lume a aristocrației intelectuale, caracterizată de verticalitate, noblețe, excelență profesională și umanism. Nu știam pe atunci, că aparținem ultimei generații de istorici de artă de dinainte de 1989, care a avut privilegiul de a se forma sub îndrumarea acestor profesori inegalabili.

În primăvara anului 1988, după ce casa părintească de pe strada Berzei nr. 47 a fost demolată, Dinu C. Giurescu a cerut azil politic în SUA, unde a emigrat cu întreaga familie. Colegă fiind cu fiica cea mică a profesorului, Ena, am asistat la derularea acestor evenimente triste, care aveau loc doar cu un an înainte de căderea dictatorului.

În Statele Unite (1988–1990) a fost *visiting professor* la William Paterson University of New Jersey și la A&M University Texas, publicând lucrarea *The Razing of Romania's Past* (1989), apărută în limba română sub titlul *Distrugerea trecutului României* (1994), temă reiterată și adusă la zi în cartea *Arhitectura Bucureștiului, încotro?* (2010).

Imediat după 1989, Dinu Giurescu a revenit în România, fiind profesor la Facultatea de Istorie a Universității București (1990–1997), locul în care și-a dorit întotdeauna să predea studenților, după cum avea să mărturisească în mai multe rânduri. A devenit membru corespondent al Academiei Române (1990), membru titular (2001) și vicepreședinte al Academiei Române (2014).

După reîntoarcerea în țară, cărțile sale aveau să fie dedicate preponderent evenimentelor istorice din anii 1940, când Partidul Comunist a acaparat în mod fraudulos controlul României: *Romania's Communist Takeover: The Rădescu Government* (1994), *România în al Doilea Război Mondial* (1999), *Imposibila încercare. Greva regală din 1945* (1999), *Romanian in the Second World War (1939–1945)* (2000), *Cade Cortina de fier. România în 1947* (2002), *Documente privind alegerile din 1946* (2001), și triada *Uzurpatorii. România, 6 martie 1945 – 7 ianuarie 1946* (2004), *Falsificatorii. Alegerile din 1946* (2015), *Lichidatorii. România în 1946* (2012). Împreună cu academicianul Mircea Malița a scris volumul *Zid de pace, turnuri de frăție – deceniul deschiderii: 1962–1972* (2011), iar în anul 2008 a publicat volumul autobiografic *De la Sovromconstrucții la Academia Română*. A coordonat lucrările *Istoria României în date* (2003), *România și comunismul: o istorie ilustrată* (2010) și *O istorie ilustrată a diplomației românești (1862–1947)* (2010), respectiv tratatul *Istoria românilor*, editat de Academia Română (volumele IX și X).

A primit din partea Președinției României Ordinul Național în grad de Cavaler (2000), și distincția *Nihil sine Deo*, acordată de regele Mihai I (2011), a fost onorat cu premiile mai multor organizații neguvernamentale, iar în 15 martie 2016 a fost desemnat membru de onoare al Fundației Europene Titulescu, la aniversarea a 25 de ani de la constituire.

*

În cele aproape cele trei decenii de la prăbușirea comunismului, Dinu C. Giurescu a fost una dintre puținele voci puternice ale societății românești, care a atras atenția de la înălțimea staturii sale de istoric de elită, asupra situației actuale a României. Observator lucid al vieții politice și culturale contemporane, a criticat până în ultima clipă a vieții, felul în care instituțiile statului tratează istoria românilor și centenarul Marii Uniri, atrăgând neîncetat atenția asupra formelor perfide ale neo-marxismului, care au ca scop, la fel ca buldozerele regimului ceaușist, distrugerea conștiințelor, trecutului și tradiției, pe fondul decadenței, ignoranței și nepăsării.

„Suntem sub imperiul prăbușirii noastre”, este mesajul tulburător sub care stau cele din urmă luări de poziție. Ultimul interviu, din februarie 2018, este marcat de tristețe și dezamăgire: „Ministerul Învățământului, în mărinimia lui, a tăiat Istoria din conștiința generațiilor tinere – de cel puțin 15 ani! – și astfel tineretul nu mai are cum să știe ce a fost cu noi în secolele trecute. [...] Mă doare când văd cum este neglijată propria noastră istorie și cum ea dispare din conștiința națională. Dacă nu am conștiința identității mele și a ceea ce reprezintă eu pe acest pământ, în acest colț al Europei, atunci totul e degeaba”².

Dana Jenei

² <http://roncea.ro/tag/dinu-giurescu/>



LELIA POP

(14 iunie 1929 – 27 iunie 2018)

La începutul verii lui 2018 a amuțit un glas al exegezei plastice pe undele radioului: Lelia Pop. Vocea sa mângâioasă, dicțiunea impecabilă, comentariul adecvat, informativ și liric în același timp, făceau din emisiunea „Arte frumoase” o enciclopedie vie a plasticii naționale și internaționale, trecute și prezente.

Născută la Rodna în județul Bistrița-Năsăud, Victoria Pop a absolvit, în 1949, Școala Pedagogică de Fete din Gherla. După măritișul din 1952 cu un aviator s-a stabilit la București unde a activat ca învățătoare, apoi ca inspector școlar și, din 1955, ca director de școală generală (clasele I–VII).

Atrasă de arte, din 1962 și-a schimbat profilul activității fiind încadrată ca secretar de redacție la Editura Meridiane iar anul următor ca redactor la Difuzarea Cărții.

În 1965 a fost angajată la redacția Cărți Noi unde a îndeplinit succesiv funcțiile de secretar de redacție, redactor și, între 1972 și 1974, redactor-șef. Între timp, găsisese timpul necesar să studieze dreptul la cursurile fără frecvență de unde, în 1970, și-a primit licența.

Dar nu a fost atrasă de o carieră juridică. De altfel, timp de 6 ani a avut niște probleme de sănătate și nu a mai lucrat fiind temporar pensionată (1974–1980).

Din 1980 debutează în presa vorbită prin angajarea la Radio-Televiziune. În acea perioadă cele două instituții aveau administrație comună, Lelia Pop făcându-și emisiunile în cabinetele de înregistrare ale Radioului de pe Str. Nuferilor (fostă și actuală str. General Berthelot) Nr. 62-64. Din acel moment, pentru aproape un pătrar de secol, Lelia Pop a fost „vocea” Artelor frumoase! Ea întocmea calendarul săptămânii, enunța aniversările istorice, făcea medalioane de artiști, lua interviuri, redacta cronici de expoziție, anunța evenimentele expoziționale mai

importante din țară și străinătate, recenza cărți de artă și invita critici de artă sau artiști cu care dialoga pe teme foarte variate. „Artele frumoase” deveniseră, sub coordonarea ei, o râvnită tribună de afirmare pentru plasticienii și criticii începători ori de încununare a unei cariere bogate pentru creatorii maturi.

Am fost unul dintre colaboratorii constanți ai emisiunii ei. Când mă prezentam la cabină eram totdeauna întâmpinat de doamna frumoasă și elegantă, total nepotrivită în acel mediu întunecat și meschin al clădirii ce necesita o radicală renovare dar nimeni nu se interesa de aceasta. Cu un obraz neasemuit de alb, ca porțelanul, niște ochi negri, foarte expresivi și un păr blond-pai, totdeauna coafat cu grijă, era o apariție pe care nu ai fi putut-o uita. Și așa a rămas până în ultimul ceas al vieții. Întregul ei chip amintea de acela al unei păpuși din secolul al XIX-lea care, la o mișcare a copilei căreia îi fusese dăruită, închidea și deschidea ochisorii de sticlă rostind, în același timp, un gutural „ma-ma”.

Pe lângă o întreagă suită de cronicile plastice la expozițiile curente, am fost încurajat de doamna Pop să contribuie și cu materiale de istoria artei și portrete de plasticieni din secolul al XIX-lea cu care eram familiar. Mă pot mândri cu faptul că am încheiat, împreună, o epocă funestă – chiar dacă, puternicii zilei o numiseră Epoca de Aur: în seara zilei de joi 21 decembrie 1989, emisiunea „Arte Frumoase”, a fost ultima transmisie a vechiului regim pe undele radioului. De a doua zi totul a fost luat de valul revoluției, radioul a fost ocupat de patrioți și, pentru o anumită perioadă, au fost difuzate exclusiv știri și mesaje de tot felul prin care era exprimată adeziunea față de vremurile noi și făuritorii ei. Dar, în noaptea evocată, la finalul emisiunii dedicată artelor plastice – emisiune cu care se încheia transmisia postului radiofonic -, eu am prezentat cronicile la recente manifestări ale Cenuclului U.A.P. Botoșani și Atelier 35 Buzău. Doamna Pop și-a luat rămas bun de la ascultători după care a fost trasă cortina peste hidosul spectacol al celor 50 de ani de opresiune comunistă.

Emisiunea sa a supraviețuit vremurilor tulburi de după marea schimbare adusă de anul 1989. S-a schimbat doar ziua și ora transmisiei, de joia spre miezul nopții sâmbăta după-amiaza.

A susținut și încurajat mulți plasticieni, atât prin interviuri și exegeză orală cât și prin susținerea unor manifestări. Nu dau decât un exemplu recent: marea expoziție retrospectivă de la Sala Constantin Brâncuși a Parlamentului, din ianuarie 2017, a excepționalului profesor de tehnici plastice, prea timidul dar atât de talentatul și complexul pictor Liviu Lăzărescu, care s-a datorat, în foarte mare măsură, îndemnul și efortului Leliei Pop. La acel vernisaj am întâlnit-o pentru ultima oară pe frumoasa doamnă, micșorată și ușor adusă de spate din cauza vârstei – pe care niciodată nu i-am știut-o până în acest trist moment – dar la fel de cocheta și de elegant îmbrăcată. Chiar dacă pășea cu oarecare sfială și nesiguranță prin sala copleșitoare ca dimensiune, prezența ei iradia bucuria unei împliniri mult dorite: se afla peste tot, întâmpina oaspeții, saluta și vorbea cu toată lumea, comenta unele lucrări, dădea explicații celor necunoscători într-ale artei, îl sprijinea moral în toate felurile pe expozantul emoționat. Atunci mi-am dat seama de marea forță ce sălășluia în acel trup firav și împuținat.

I-a consacrat o prezentare monografică portretistului de caracter Silvan la împlinirea vârstei de 83 de ani unde a dovedit o deosebită pătrundere a fenomenului desenului satiric despuiat de orice intenție malignă. „Medalionul Silvan Ionescu” a fost transmis la emisiunea „Arte frumoase” sâmbătă 25 iulie 1992 și a fost difuzată, în reluare, la aceeași emisiune, sâmbătă 29 iulie 1995, cu ocazia aniversării celor 86 de ani ai artistului.

O lungă prietenie cu pictorul Vasile Grigore a transformat-o în muză, model, promotoare și protectoare a maestrului. În trei volume dedicate artistului – catalogul expoziției din 1982¹ de la Muzeul Național de Artă, cel al expoziției retrospective de la Sala Dalles din 1985² și albumul din 1985³, Lelia Pop a elaborat antologia de texte și cronologia. Același concurs total a fost acordat și atunci când a fost constituit Muzeul Vasile Grigore precum și organizarea ultimelor expoziții ale artistului.

Prin emisiunile ei, prin portretele de artist, prin interviuri și comentarii, Lelia Pop a marcat exegeza radiofonică de artă pe o perioadă de 20 de ani. Chiar dacă a pornit pe calea fără de întoarcere, glasul ei viu, pregnant, se va păstra în memoria afectivă a ascultătorilor care au iubit-o și i-au prețuit contribuțiile iar acestea vor fi teaurizate în „Fonoteca de Aur”. În acest fel, așa cum merită, Lelia Pop „nu a murit de tot”!

Adrian-Silvan Ionescu

¹ Vasile Grigore, catalog de expoziție, mai-iunie 1982, texte de Alexandru Balaci, George Bălăiță, Constantin Chiriță, Vasile Drăguș, Grigore Arbore, Dan Grigorescu, George Macovescu, D. R. Popescu, Muzeul de Artă al R. S. România, București, 1982.

² Vasile Grigore, expoziție retrospectivă de pictură și desen, Sala Dalles, București, aprilie 1985.

³ Vasile Grigore, Text de Vasile Drăguș, Antologie de texte, cronologie și bibliografie de Lelia Pop, București, 1985.

DESPRE AUTORI

Adrian-Silvan Ionescu (n. 1952), este director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” și profesor asociat la Universitatea Națională de Arte, unde susține cursuri de istoria fotografiei și a filmului, precum și un curs de master. A studiat istoria artelor și a fost muzeograf la Muzeul Național de Artă al României iar, ulterior, la Muzeul Municipiului București unde a devenit director adjunct (1990–1993) înainte de a se dedica integral cercetării. Doctor în științe istorice (1997). Studiile sale sunt orientate spre istoria fotografiei, istoria artelor și a civilizației urbane în secolul al XIX-lea, istoria costumului civil și militar. Este critic și istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic și organizator de expoziții. A publicat 13 cărți și a editat alte 3. Cele mai recente titluri sunt *Regina Maria și America* (2009) și *Silvan. Portretistul/ The Portrait Artist* (2011). Pentru lucrările sale a fost distins cu Premiul Academiei Române (1992), Premiul Uniunii Artiștilor Plastici pentru critică (2002) și premiile „Simion Mehedinți” (2003), „Nicolae Bălcescu” (2008), „I.C.Filitti” (2009) și „George Oprescu” (2010) ale Fundației Culturale „Magazin Istoric”. Este membru în International Council of Museums (ICOM), în London Press Club, în European Society for the History of Photography (ESHPh) din Viena și în Société Française de Photographie din Paris.

Este cavaler al Ordinului **Meritul Cultural** (2004), al medaliei **Regele Mihai I pentru Loialitate** (2010) și comandor cu stea al Ordinului **Sf. Lazăr de Ierusalim** (2013).

Cavaler al Ordinului **Coroana României** (2015). Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a Republicii Moldova din Chișinău (2017).

Ileana Pintilie, istoric și critic de artă, profesor universitar abilitat la Facultatea de Arte și Design, Universitatea de Vest din Timișoara. Autoarea a numeroase studii și articole despre arta modernă și contemporană românească, precum și central-europeană, apărute în volume, cataloage și reviste de specialitate din țară și din străinătate. A publicat volumul *Acciónismul în România în timpul comunismului*, Editura Idea, Cluj, 2000 (o nouă ediție adăugită, în limba engleză, în 2002), iar împreună cu Roxana Nubert *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat*, Praesens Verlag, Vienna, 2006, *Borderline. In Search of a New Model*, Idea, Timișoara, 2009, *Ștefan Bertalan. Drumuri la răscruce*, Fundația Triade, Timișoara, 2011, de asemenea *Ștefan Bertalan. Überlagerungen / Suprapuneri / Overappings. Fotografie experimentală din anii 1970–1980*, Brumar, Timișoara, 2015. A luat parte la volumele colective *Subversive Practices. Art under Conditions of political Repression: 60s–80s / South America / Europe*, Hatje Cantz, 2010 și *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră/ The Man with a Single Camera*, Sternberg Press, Berlin 2013. Curatoare independentă a mai multor proiecte: festivalul de performance *Zona* (www.zonafestival.ro) desfășurat la Timișoara și a numeroase expoziții de artă contemporană, ca și a unor retrospective ale mișcării artistice timișorene. Premiul național pentru critică în 1994 și în 2015.

Ioana Apostol este doctorand al Școlii de Studii Avansate a Academiei Române (SCOSAAR) din cadrul Institutului de Istorie „Nicolae Iorga” cu o teză despre *Istoria artei și G. Oprescu* și lucrează ca asistent de cercetare științifică la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române. A absolvit studiile de licență și masterat, specializarea Istoria Artei și Filosofia Culturii, la Facultatea de Istorie din cadrul Universității din București, cu lucrări finale despre arta românească la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX.

Elisabeta Negrău (n. 1979) este cercetător științific, membru al Sectorului Arte Vizuale și Arhitectură – Perioada Medievală și Premodernă, în cadrul proiectului de cercetare PN-III-P1-1.2.PCCDI-2017-0812 „Elaborarea de metodologii complexe privind atribuirea și autentificarea unor picturi medievale

și premoderne din patrimoniul național” (2018–2022), director CS I dr. Adrian-Silvan Ionescu. Anterior, a mai lucrat la Departamentul de Cercetare al Universității Naționale de Arte din București. Licențiată în Istoria și Teoria Artei (2002) și absolventă unui Master în Arte Vizuale (2005) în cadrul aceleiași instituții. Este doctor în științe al Universității Naționale de Arte din București, cu o teză privind arta aulică din Țara Românească în XVI-XVII (2012). Director al proiectului de cercetare pentru Tineri Doctoranzi (TD-CNCSIS) „Dimensiuni aulice în arta postbizantină. Cazul Țării Românești (sec. XVI–XVII)”, Universitatea Națională de Arte din București (2008–2009). Participant în proiectul CNCSIS „Repertoriul picturii murale brâncovenești. Județul istoric Vâlcea”, director prof. univ. dr. Corina Popa, Universitatea Națională de Arte din București (2006–2008). Autoare a peste 25 de articole în reviste de specialitate (*RRHA-BA*, *RESEE*, *SMIM* etc.) și a 7 volume (1 de autor și 6 coautor). Specialități: istoria artei medievale și premoderne din Țara Românească (secolele XIV–XVIII); iconografia artei bizantine și postbizantine. Membru în *Societatea Română de Studii Bizantine*, parte a *L'Association Internationale des Études Byzantines*.

Eduard Andrei este doctor în istoria artei, cu o teză despre arhitectura și pictură bisericilor ortodoxe dobrogene de la sfârșitul secolului al XIX-lea și din prima jumătate a secolului XX, susținută la Universitatea Națională de Arte București (2011). A obținut licența în pictură la aceeași universitate (1997) și un master în “Sciences et Techniques des Arts” la Institut Supérieur des Beaux-Arts din Tunis (2004). Este membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România (din 1997), cu o bogată activitate expozițională în țară și în străinătate. Dubla sa formație, de artist vizual și de critic de artă, face ca temele scrierilor sale despre artă să fie abordate nu doar dintr-o perspectivă pur teoretică, ci și din aceea a practicianului. A publicat texte de specialitate în revistele *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, *NY Arts Magazine*, *Antichități-România*, *Tomis*, *Ex Ponto*, *Universitaria*, *Îndrumător Pastoral* ș.a. A predat istoria artei universale și românești la Facultatea de Arte a Universității Ovidius din Constanța, ca lector (2008–2012), iar în ultimii patru ani a fost coordonator de programe la Institutul Cultural Român de la New York.

Ioana Vlasu, cercetător principal la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, membru în comitetul de redacție al *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, editor local al *RIHA Journal Online* (revista Asociației Internaționale a Institutelor de Istoria Artei. Publicații: numeroase articole, studii, cărți despre arta românească modernă (*Anii 20, tradiția și pictura românească*, Meridiane, București, 2000; monografia *Milița Petrașcu*, Chișinău, 2004; *Nicolae Grigorescu și modernitatea* (ed.), Dominor, București, 2008; colaborări la lucrări de sinteză (*Istoria românilor*, vol. 9, Ed. Academiei, București, 2008), dicționare de prestigiu (*Allgemeines Künstlerlexikon*, K.G. Saur, München, Dresden) și la expoziții de anvergură, naționale și internaționale (*Central-European Avant-Gardes : Exchange and Transformation, 1910–1930*, Los Angeles County Museum of Art, 2002; *La vie des formes. Henri Focillon*, Musée des Beaux-Arts, Lyon, 2004 ; *Antoine Bourdelle, vector al modernității*, Muzeul de Artă București, 2006; *Culorile avangardei. Artă românească 1910–1950*, Muzeul Brukenthal, Sibiu, Lisabona, Praga, 2007, 2009, 2010; *Boema. Tânără artă clujeană interbelică*, Galeria Quadro, Cluj, 2011). A inițiat și editat numărul *Brancusi et la sculpture moderne* al revistei *Ligeia* (Paris), ianuarie–iunie 2005. În cadrul institutului, a organizat numeroase colocvii științifice și a inițiat, în 2009, Centrul de studii brâncușiene „Barbu Brezianu”.

Tudor Stăvilă, născut în 1952. Absolvent al Academiei de Arte din Kiev, facultatea de istorie și teorie a artelor (1981). A susținut doctoratul în 1994, iar teza de doctor habilitat în studiul artelor a susținut-o în 2004. Profesor cercetător (2010).

Este autor a cca 120 de publicații științifice apărute la Chișinău, Moscova, București, Strasbourg și Cluj, consacrate problemelor istoriei și teoriei artelor plastice medievale și moderne din Republica Moldova și a interferențelor ei cu artele europene.

Director al Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Moldovei (2010).

Raluca Alexandru Partenie este doctorand la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Române, coordonator dr. Adrian-Silvan Ionescu. Licențiată în Arte plastice și decorative, Universitatea Națională de Arte, București (2005), specialitatea arte textile – tapiserie, și a masteratului în cadrul aceleiași facultăți (2007). Domenii de interes: istoria modei, istoria socială, sec. XIX, sec. XX, etnografie.

ABREVIERI

<i>AT</i>	– <i>Ars Transsilvaniae</i> , Cluj-Napoca
<i>BOR</i>	– <i>Biserica Ortodoxă Română</i> , București
<i>BMI</i>	– <i>Buletinul Monumentelor Istorice</i> , București
<i>MO</i>	– <i>Mitropolia Olteniei</i> , Craiova
<i>MNAR</i>	– <i>Muzeul Național de Artă al României</i> , București
<i>RIR</i>	– <i>Revista Istorică Română</i> , București
<i>RM</i>	– <i>Revista Muzeelor</i> , București
<i>RRHA,BA</i>	– <i>Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Série Beaux-Arts</i> , Bucarest
<i>SUBB</i>	– <i>Studia Universitatis Babeș-Bolyai</i> , Cluj-Napoca
<i>ASIA, AP</i>	– <i>Studii și Cercetări de Istoria Artei. Seria Artă Plastică</i> (1953–1997), București
<i>VT</i>	– <i>Vechiul Testament</i>

